

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DENIS DE ARTUR CARMONÁRIO

ARIANE ET BACCHUS, TRAGÉDIE, DE MARIN MARAIS, À
LUZ DO TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE MARC-
ANTOINE CHARPENTIER

CURITIBA

2019

DENIS DE ARTUR CARMONÁRIO

ARIANE ET BACCHUS, TRAGÉDIE, DE MARIN MARAIS, À LUZ DO TRATADO
DE COMPOSIÇÃO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em
Música, Setor de Artes, Comunicação e Design,
Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

CURITIBA

2019

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Carmonário, Denis de Artur

Ariane et Bacchus, tragédie, de Marin Marais, à luz do tratado de composição Antoine Charpentier. / Denis de Artur Charpentier. – Curitiba, 2020.

109 f.: il.

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Ruffier Scarinci.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Ópera – França – Séc. XVII. 2. Compositores – Música barroca. 3. Viola de gamba. 4. Ópera – Mitologia grega. 5. Marais, Marin (1656-1728). 6. Charpentier, Marc-Antoine (1643-1704). I.Título.

CDD 780.87



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

ATA Nº 191

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM MÚSICA

No dia onze de abril de dois mil e vinte às 10:00 horas, na sala virtual, por videoconferência, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando DENIS DE ARTUR CARMONÁRIO, intitulada: *ARIANE ET BACCHUS, TRAGÉDIE*, DE MARIN MARAIS, À LUZ DO TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: SILVANA RUFFIER SCARINCI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA), ATLI ELLENDERSEN (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SILVANA RUFFIER SCARINCI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 11 de Abril de 2020.

SILVANA RUFFIER SCARINCI
Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

ATLI ELLENDERSEN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de DENIS DE ARTUR CARMONÁRIO intitulada: *ARIANE ET BACCHUS, TRAGÉDIE*, DE MARIN MARAIS, À LUZ DO TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 11 de Abril de 2020.

SILVANA RUFFIER SCARINCI
Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

ATLI ELLENDERSEN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma análise de *Ariane et Bacchus, tragédie en musique* de Marin Marais (1696), sob a perspectiva do tratado de composição de Marc-Antoine Charpentier, *Règles de Composition par Mr. Charpentier*, 1692. Esta análise permitirá que possamos compreender a obra de Marin Marais em seu contexto histórico e estilístico, as características e peculiaridades de sua escrita, e suas inovações ou permanência na tradição estabelecida por Jean-Baptiste Lully. A metodologia utilizada foi a pesquisa documental e bibliográfica, com análise e comparação entre obras e tratados do período.

Palavras-chave: Marin Marais. Marc-Antoine Charpentier. *Tragédie en musique*. *Ariane et Bacchus*. Tratado de composição do século XVII.

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of *Ariane et Bacchus*, *tragédie en musique* by Marin Marais (1696), from the perspective of the treatise on composition by Marc-Antoine Charpentier, *Règles de Composition par Mr. Charpentier*, 1692. This analysis will allow us to understand Marin Marais's work in its historical and stylistic context, the characteristics and peculiarities of his writing, and his innovations or permanence in the tradition established by Jean-Baptiste Lully. The methodology used was the documentary and bibliographical research, with comparative analysis between works and treatises of the period.

Keywords: Marin Marais. Marc-Antoine Charpentier. *Tragédie en musique*. *Ariane et Bacchus*. XVII century composition treatise.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, que acreditou e apostou em mim desde o início, oferecendo-me uma oportunidade e uma experiência maravilhosa na carreira profissional. Seus conselhos, orientações e motivações, aliados à grande perícia e paciência, ajudaram este trabalho a chegar à sua forma final.

À banca examinadora, pelo tempo dedicado, conselhos, sugestões, comentários e direcionamentos, que enriqueceram esta dissertação sobremaneira.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, que fazem a universidade funcionar – mesmo em tempos difíceis –, sem os quais a vida acadêmica seria muito difícil ou se quer existiria.

Aos colegas de faculdade, que compartilharam e deram apoio nas experiências e aventuras da vida acadêmica.

À CAPES, que ofereceu importante auxílio financeiro.

À minha família, meus pais Elizabeth e Antenor, meus irmãos Daniele e Samuel, minha sobrinha Manuela, minha minhas avós Odete e Terezinha, meu avô Gilberto e meus cachorros Licks e Babi, pelo apoio de toda a vida, que me formou na pessoa que hoje sou, e que me incentiva em todos os momentos.

À Rosane Miotto, minha eterna companheira de caminhada.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	CONTEXTO HISTÓRICO	12
2.1	JEAN-BAPTISTE LULLY E A INVENÇÃO DA <i>TRAGÉDIE EN MUSIQUE</i>	17
2.2	MARC-ANTOINE CHARPENTIER	19
2.3	MARIN MARAIS	20
3.	ESTILOS MUSICAIS	22
3.1	O ESTILO MUSICAL DE CHARPENTIER	22
3.2	O ESTILO MUSICAL DE MARAIS	38
3.3	COMPARAÇÃO DOS ESTILOS APRESENTADOS COM O DE LULLY	41
4.	O TRATADO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER	47
4.1	ESTRUTURA DO TRATADO	51
5.	<i>ARIANE ET BACCHUS</i> À LUZ DO TRATADO DE CHARPENTIER	53
5.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DE <i>ARIANE ET BACCHUS</i>	54
5.2	DISSONÂNCIAS E SEUS USOS	54
5.3	CONDUÇÃO DE VOZES	65
5.4	A TABELA DA <i>ÉNERGIE DES MODES</i>	72
5.5	DETERMINAÇÃO DOS MODOS	76
6.	CONCLUSÃO	80
7.	REFERÊNCIAS	82
	ANEXO 1 – TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER (TRADUÇÃO DO FRANCÊS)	85
	ANEXO 2 – TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER (EM FRACES)	114

1. INTRODUÇÃO

O Laboratório de Música Antiga da Universidade Federal do Paraná (LAMUSA), nos últimos anos, tem estudado a música francesa do século XVII, produzindo trabalhos acadêmicos e performances historicamente informadas. O início dessa pesquisa se deu com a descoberta, pela coordenadora do laboratório, a professora doutora Silvana Ruffier Scarinci, de uma *tragédie en musique* (estilo de drama musical francês), de Marin Marais (1656–1728), *Ariane et Bacchus, tragédie* (1696). A obra foi tocada novamente depois de mais de 300 anos, em versão de concerto, pelo laboratório, no ano de 2016, e integralmente em 2017 pela Haymarket Opera, em Chicago.¹ Essa descoberta se desdobrou em vários estudos, sendo um deles esta dissertação, a qual propõe uma análise do estilo musical de *Ariane et Bacchus* através de um tratado de composição da época (1692), escrito por Marc-Antoine Charpentier (1643–1704).

Charpentier foi um prolífico compositor francês da segunda metade do século XVII, que caiu no esquecimento após sua morte, mas que, no entanto, vem sendo resgatado graças ao trabalho intenso de musicólogos como Catherine Cessac, Patricia M. Ranum, Philippe Beaussant, Shirley Thompson e H. Wiley Hitchcock.

FIGURA 1 – DETALHE DE UM SUPOSTO RETRATO DE CHARPENTIER DE 1682 POR LANDRY



FONTE: https://en.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine_Charpentier#/media/File:MA_Charpentier_I.gif
(acessado em 04/06/2019)

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=qWqXffKH4m0&t=4270s>

Um dos fatos instigantes sobre a carreira Charpentier é a produção de um tratado de composição que possui uma singularidade ímpar, notadamente por sua tabela de modos relacionados a certas paixões. Nesse escrito, o compositor mostra características de seu estilo de composição, além de opiniões a respeito da música num geral.

O tratado de Charpentier reflete presumivelmente um estilo de composição em voga à época em Paris, o qual não seguia estritamente o estilo de Jean-Baptiste Lully (1632–1687), estilo este que marcou indelevelmente a música do período com estilo próprio, caracteristicamente francês, e que se tornou dominante no país. Sua grande criação, a *tragédie en musique*, foi uma resposta à invenção da ópera pelos italianos (*dramma per musica*, “drama em música”), buscando estabelecer um estilo diferenciado e peculiar. Charpentier, conquanto não abandonasse elementos franceses, incorporou o estilo italiano que aprendeu em Roma – a querela entre os que defendiam o estilo francês ou o italiano perdurou por muitos anos.² Marais, por sua vez, sendo um pupilo de Lully, apresentou uma grande independência de estilo, muitas vezes pendendo para o italiano, o que, aliado à grande proximidade da data de criação do tratado de Charpentier com a da composição da obra, torna viável uma análise de “*Ariane et Bacchus*” à luz da teoria desse tratado.

FIGURA 2 – MARIN MARAIS EM 1704 POR ANDRÉ BOUYS



² Lecerf de la Viéville (1674–1707), crítico musical, apresenta críticas diretas a Charpentier. Ver também a observação de Sébastien de Brossard na citação da página 28.

FONTE: https://en.wikipedia.org/wiki/Marin_Marais#/media/File:Marin_Marais_2.jpg (acessado em 04/06/2019)

O objetivo desta dissertação é, portanto, examinar elementos dessa obra com base nas teorias de composição propostas no tratado de Charpentier.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

O contexto abordado nesta dissertação é o da França da segunda metade do século XVII. Na Europa, como um todo, o governo tornava-se mais e mais centralizado, enfraquecia-se o poder dos nobres e aumentava a acumulação de receita pública, graças às melhorias dos modos de fazer guerra e, desta forma, o absolutismo passou a ser a doutrina dominante em muitas partes do continente (HILL, 2005, p. 6). Os nobres que frequentavam as cortes e passaram a participar ativamente da arte e da cultura, fazendo com que a música fosse executada de modo intenso nas cortes, o que até então acontecia principalmente nas igrejas.

Durante esse período, começa a surgir uma ideia forte de nação que irá culminar com o nacionalismo francês pós-revolução de 1789. Em 1643, o pai de Luís XIV, Luís XIII, faleceu quando o menino tinha apenas 4 anos, fazendo sua mãe assumir a regência em seu nome. Nesse ínterim, quem tomou grande parte das decisões políticas da França foi o seu ministro principal, o cardeal e jesuíta italiano Jules Mazarin (1602–1661), homem “favorável à autoridade papal e, talvez, consciente de seu simbolismo político-cultural, e da música e arte italianas.”³ (HILL, 2005, p. 217).

O ministro iniciou uma política de italianização da corte e da capital, principalmente nas artes, o que se via, por exemplo, no grande número de músicos italianos em atividade na Paris do começo da segunda metade do século XVII e na inserção da ópera italiana nos palcos parisienses. Antes de Mazarin, uma tentativa havia sido feita por Maria de Medici, que casou com o rei Henrique IV com uma cerimônia em 1600 na qual foi tocada a ópera *Euridice*, provavelmente de Giulio Caccini (1551–1618) (HILL, 2005, p. 229). Depois de se instalar em Paris, a rainha trouxe este músico, no ano de 1604, para promover a música italiana.

A primeira tentativa feita por Mazarin especificamente de “importação” da ópera, até então um gênero essencialmente italiano, foi em 1645, quando se produziu uma versão metade cantada e metade recitada de *La finta pazza*, de Francesco Saccati e Giulio Strozzi, que não foi totalmente um fracasso, principalmente por causa da fabulosa cenografia implementada pelo cenógrafo Giacomo Torelli, elemento muito admirado pelos parisienses. Contudo, a ópera italiana em geral foi recebida com indiferença na capital (BIANCONI, 1987, p. 238).

Após 1661, com a morte de Mazarin, poucas performances de ópera italiana foram feitas. O reinado de Luís XIV (1638–1715) começara efetivamente, e assim um enorme conjunto de ações foram tomadas a fim de que a França e a figura do rei fossem elevadas e enaltecidas. Luís XIV

3 “...an Italian Jesuit friendly to papal authority, and, perhaps, with a view to its cultural-political symbolism, Italian music and art.” (Tradução nossa)

propagou a ideia da divinização do rei, e isso o fez um dos grandes déspotas da história do país, levando a monarquia e o absolutismo ao seu auge.

O rei organizou e burocratizou todos os aspectos do país possíveis. As divisões em setores tinham o objetivo de regulamentar a criação científica e artística do país, bem como promover a produção nacional. Isso incluía a música, a qual teve a sua própria academia: a *Academie Royale de Musique* (“Academia Real de Música”), criada em 1669. Ainda havia três importantes setores:

I. *Musique de la grande écurie*: (“Música da grande cavalaria”) era um conjunto composto por sopros e percussão; tocava em eventos ao ar livre, como casamentos, procissões e desfiles. Os instrumentos eram: trompetes, pífanos, gaitas de fole, oboés, fagotes e trompas, além das percussões. O oboé e o fagote de três chaves foram criados na França no meio do século, e permitiram que os sopros conseguissem tocar músicas que os conjuntos de corda tocavam;

II. *Musique de la chambre* (“Música da câmara”): havia dois grupos que tocavam nos aposentos do rei (além de o acompanhar nas suas viagens), sendo o primeiro os *Vingt-quatre Violons du Roi* (“Vinte e quatro violinos do rei”) e o segundo os *Petits Violons* (“Pequenos Violinos”). Os dois conjuntos tinham a seguinte formação no ano de 1637, segundo Marin Mersenne: seis *dessus de violons*, quatro *hautes-contre de violon*, quatro *tailles de violon*, quatro *quintes de violon* e seis *basses de violon* (PRUST, 2019, p. 22). Peculiar formação, pois eram instrumentos presentes somente na corte de Luís XIV, que produziam juntos um timbre singular, e que se firmou nas *tragédies en musique*. Era uma orquestra com cinco vozes (e não com quatro, como era comum na Itália), e corresponderia hoje à seguinte formação: a primeira voz com o violino, as três intermediárias com violas e a mais grave com o baixo;

III. *Chapelle Royale* (“Capela Real”): era formada por seis meninos sopranos, dois falsetistas, oito tenores agudos (*hautes-contre*), oito tenores, oito baixos e ainda cornetistas, todos dirigidos por dois *sous-maîtres* (“co-diretores”). A música sacra da corte de Luís XIV absorveu elementos dos motetos em forma de pequenos e grandes concertos, e das missas. Ademais, agregou elementos identificados com os desfiles franceses e com a música cerimonial.

O século XVII viveu um período quando a teoria musical estava em transformação, pois não estava totalmente imerso no universo modal da Renascença e também não estava com as teorias tonais consolidadas como no século XVIII (BARNETT, 2008). O tratado de Charpentier se encontra nessa transformação, utilizando-se de termos como “maior” e “menor”, porém juntamente com o termo “modo”.

Nesse século, é possível encontrar muitos tratados sobre música, que discorriam sobre música de igreja, de música para teclado, treinamento de baixo-contínuo, treinamento de

contraponto, entre outros. Em resumo, a teoria do século XVII “compreende uma rica mistura de mito, pesquisa científica, regras para composição, e treinamento musical básico.”⁴ (BARNETT, 2008).

Durante grande parte desse século, a organização da música em modos foi a teoria dominante. A teoria modal de Gioseffo Zarlino (1517–1590) foi, provavelmente, a mais disseminada durante o século, a qual dividia os modos em 12, autênticos e plagais, com a nota final sendo ré, mi, fá, sol lá e dó (BARNETT, 2008). Ao final do século, a teoria que se cristalizaria no século seguinte começava a aparecer.

A teoria musical francesa, em meados do século XVII, sofreu uma mudança de especulativa para prática, o que fez com que os modos desaparecessem das discussões sobre organização tonal, sendo substituídos pelos *tons de l’église* (“tons da igreja”) e os princípios das tonalidades maior e menor (BARNETT, 2008).

A prática musical na segunda metade do século XVII na França foi fortemente baseada nas práticas na primeira metade do século. O espetáculo musical mais comum era o *ballet de cour* (“balé da corte”), sendo um dos primeiros o *Balet comique de la Royne* (“Balé Dramático da Rainha”), de 1581. Era baseado em um espetáculo italiano chamado *mascherata* (“baile de máscaras”) ou *festa da ballo* (“festa de dança”), e ganhou características francesas no começo do século XVII. Consistia de uma série de entradas de dançarinos vestidos representando personagens alegóricos; às vezes, entre essas entradas, um músico cantava textos que explicavam a peça (HILL, 2005, p. 109). Além desse gênero, outros também eram presentes: *comédies-ballets* (“balés-comédia”), *air de cour* (“ária da corte”), música para alaúde, para cravo, para órgão e para conjunto instrumental. A música para cravo ganhou vulto com Louis Couperin (c. 1626–1661) e Jean-Henri D’Anglebert (1629–1691); já a música para viola da gamba se destacou com Sainte-Colombe, André Maugars (c. 1580–1645), De Machy (fl. 1685-1692) Nicolas Hotman (antes de 1613–1663), Marin Marais e Jean Rouseau (1644–c. 1700); a música para alaúde teve representantes como René Mesangeau (morto em 1638) e Georges de La Tour (1593–1653); a música para órgão tinha compositores como Charles Racquet (1597–1664) e Jehan Titelouze (1562/3–1633).

Além da sua importância política e social, promovendo respeito, honra e obediência, a dança foi elemento fundamental da música dessa época. Marin Mersenne (1588–1648), em seu tratado *Harmonie universelle* (“Harmonia Universal”) de 1637, associou o padrão rítmico das danças aos símbolos e conceitos da *rhythmopoeia*⁵ usados pelos gregos e romanos, sistema esse que agrupa em

4 “(...) comprises a rich mixture of myth, scientific research, rules for composition, and basic musical training.”
(Tradução nossa)

5 George Houle, em seu livro *Meter in music, 1600-1800; performance, perception and notation* escreve um capítulo sobre o tema (III. *Quantitative meters in poetry and music*, p. 62-78).

pés métricos sílabas longas e curtas. Eram usadas em obras dramáticas, obras para cena e nas suítes, composições que colocavam em sequência várias danças. Os tipos mais comuns eram: *allemande*, *bourrée*, *canarie*, *chaconne*, *courante*, *entrée grave*, *gailliarde*, *gavotte*, *gigue*, *loure*, *marche*, *minuet*, *passacaille*, *passepied*, *rigaudon* e *sarabande*.

Na música vocal, o estilo mais comum era a *air de cour*, (“ária da corte”), mais predominante na primeira metade do século. Eram canções estróficas para voz solo acompanhada de alaúde ou de um conjunto de três a cinco vozes compostas de maneira homofônica. Foram compositores de *airs de cour* Antoine Boesset (1586–1643), Henry Le Bailly (morto em 1637), Pierre Guédron (depois de 1564–1619/20), entre outros.

No âmbito da música dramática, dois estilos eram famosos: *os ballets de cour* (“balés da corte”) e as *comédies-ballets* (“comédias-balé”). Estes eram derivados daqueles, tendo menos diálogos falados e sendo uma peça completa com danças e música vocal, usadas como interlúdio ou cenas integradas. Ambos, juntos com a *air de cour*, foram modelos para a obra dramático-musical francesa por excelência, a *tragédie en musique*, criada por Lully, que se estabeleceu como o gênero mais determinante do estilo francês da época de Luís XIV.

O primeiro drama musical inteiramente cantado em francês foi “*Le Triomphe de l’Amour sur des bergers et bergères*” (“O Triunfo de Cupido sobre Pastores e Pastoras”), com música de Michel de La Guerre, apresentado em 1655. Uma colaboração notável ocorreu entre o músico Robert Cambert (c. 1628–1677) e o poeta Pierre Perrin (c. 1620–1675) a partir de 1659. Perrin tinha o objetivo de criar uma tradição de ópera nacional e de estabelecer uma academia para promovê-la, conseguindo comprar um posto na corte e escrever algumas obras, porém foi preso no mesmo ano por dívidas. Solto em 1666, continuou o trabalho com Cambert, esforço esse que lhe garantiu um monopólio real sobre o estabelecimento de “academias para espetáculos de música ou ópera em língua francesa baseados naqueles da Itália” (HILL, 2005, p. 232). Nesse período, escreveu dramas musicais como *Pastorale d’Issy* (1659), *Ariane* (1669) e *Pomone* (1671). Em 1671 foi preso novamente por dívidas e, em 1672, vendeu seus privilégios de monopólio a Jean-Baptiste Lully.

2.1. JEAN-BAPTISTE LULLY E A INVENÇÃO DA *TRAGÉDIE EN MUSIQUE*

Italiano de nascença, Jean-Baptiste Lully (1632–1687) recebeu educação musical na Itália de um frade franciscano. Em 1646, mudou-se para Paris para ser o tutor da prima de Luís XIV, Anne-Marie-Louise d'Orléans. Na França, continuou sua educação musical com Nicolas Métru e Nicolas Gigault, organistas de uma igreja jesuíta. Teve aulas de dança com Jean Regnault, arte que iria se tornar mestre e que seria uma das características mais fortes sempre presentes em sua música.

Em 1653, por causa de sua ótima performance no “*Ballet royal de la nuit*” (“Balé real da noite”), foi apontado por Luís XIV ao cargo de “Compositor da Música Instrumental” e, em 1661, foi feito pelo rei *Sur-Intendant de la musique de la chambre du roi* (“Superintendente de Música da Câmara do Rei”). No ano seguinte, tornou-se *maître de musique* (“mestre de música”) da Família Real. A *Académie Royale de Musique* passou a ser dirigida pelo compositor em 1672 e, com isso, Lully se tornou, à maneira de Luís XIV, um déspota no meio musical francês. O privilégio real garantiu monopólio ao *maître de musique* de qualquer execução, em qualquer lugar da França, de peças musicais inteiramente cantadas, que tivessem dois ou mais cantores e seis instrumentistas (HILL, 2005, p. 239). Um trecho da carta-patente a Lully de 1672 diz:

[...] Nós, por este meio, concedemos e permitimos o dito Lully (com a presente carta, assinada por Nossa mão) estabelecer uma Academia Real de Música em Nossa cidade de Paris, para determinar a qualidade e a quantidade das pessoas que ele julgar mais apropriadas e as quais Nós vamos selecionar e registrar na base de suas referências e recomendações para a performance em Nossa presença (quando Nós assim o desejarmos) de peças musicais em língua francesa ou estrangeira, à maneira das academias italianas. E o senhor Lully terá essa concessão de forma vitalícia — já que, depois dele, qualquer um dos seus filhos herdarão o supracitado cargo de Superintendente da Música de Nossa Câmara — com poder de se associar quem quer que seja que ele julgue apropriado para estabelecer a dita Academia. (FONTE: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86015529?rk=21459;2>)⁶

Entre 1653 e 1663, Lully compôs 19 *ballets de cour*, que eram de dois tipos: o não-dramático, que simplesmente continha *entrées* (“entradas”) de dançarinos vestidos a caráter, e o *ballet mélodramatique* (“balé melodramático”), que continha um enredo que podia ser sério, cômico ou misto. As danças podiam imitar a ação ou seguir padrões geométricos.

6 “... Nous avons audit Sieur Lully permis & accordé, permettons & accordons par ces presentes signées de nostre main, d’établir une Academie Royale de Musique dans nostre bonne Ville de Paris, qui sera composée de tel nombre & qualité de personnes qu’il avisera bon estre, que Nous choisirons & arresterons sur le rapport qu’il Nous en sera, pour faire des Representations devant Nous quand il nous plaira, des pieces de Musique qui seront composées, tant en Vers François, qu’autres Langues étrangères, paires & semblables aux Academie d’Italie; Pour en jouir sa vie durant, & après luy celuy de ses enfans qui sera pourveu & receu en survivance de ladite Charge de Sur-Intendant de la Musique de nostre Chambre, avec pouvoir d’associer avec luy qui bon luy semblera, pour l’établissement de ladite Academie...”

No período entre 1663 e 1673, os *ballets de cour* de Lully tiveram uma maior presença da música vocal, com a performance das *récits*, que eram números de voz solo, em sua maioria em italiano. Um claro elemento italiano foi adotado nessas *récits*: a forma ABB', comum nas árias italianas da época. Já o estilo foi emprestado das *airs de cour*, como a *air sérieux*. Também nesse período, Lully começou sua parceria com Molière (1622–1673), produzindo 12 *ballets-comédies* nos sete anos seguintes.

Essas produções, junto ao monopólio e ao privilégio real, levaram Lully a almejar a criação de um estilo “autenticamente” francês. Logrou fazê-lo com a invenção da *tragédie en musique*, termo usado para designar esse novo gênero, que foi criado usando elementos italianos, porém não os colocando em primeiro plano, mas privilegiando ingredientes muito admirados pelos franceses. Dentre esses ingredientes estão a dança, o ritmo, o *merveilleux* (elementos sobrenaturais), uma poética derivada de Aristóteles e suas regras, e elementos extraídos do estilo dramático dos autores franceses da literatura do século XVII, como Jean Racine e Pierre Corneille.

Segundo HILL (2005, p. 204 e 205), algumas das características da *tragédie en musique* eram: drama unificado por um enredo principal, que era sério, derivado da mitologia, com a intervenção de deidades resolvendo a trama; os enredos continham conflitos de virtudes e eram concebidos como alegorias com o fim de glorificar o rei; a obra era inteiramente cantada, possuía cinco atos, contendo vários efeitos cênicos, *divertissements* (danças e coros), números orquestrais que geralmente acompanhavam ação, árias solos derivadas da *air de cour*, que eram menores e menos melismáticas do que as italianas e recitativos franceses (desenvolvidos a partir da *air de cour* declamatória, que se caracterizavam por ter variedade de notas, ritmos e métricas, além de ter um baixo mais movimentado).

Em parceria com o libretista Philippe Quinault, Lully estreou no novo gênero com a obra “*Cadmus et Hermione*”, em 1673. Nos 14 anos seguintes, Lully compôs 13 *tragédies en musique* completas, e, com elas, “estabeleceu o tom dramático e, em certos aspectos, o tom musical do gênero dos próximos cem anos” (SADLER, 2001). Mesmo com a morte do compositor em 1687, o seu domínio permaneceu por alguns anos por toda a França, sendo um exemplo disso quando as cidades de Marseilles e Lyon, em 1685 e 1688, expressaram o desejo de inaugurar teatros para as *tragédies en musique* de Lully (então no auge do sucesso em Paris), e foram obrigadas primeiramente a adquirir os direitos do compositor e de seus herdeiros.

2.2 MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Charpentier nasceu em 1643, em Paris ou arredores, nada se sabendo de sua infância. Aos dezoito anos, tornou-se órfão e, em 24 de agosto de 1662, sua irmã mais velha, Elisabeth, casou-se com Jean Edouard, um instrutor de dança e instrumentista. Não se sabe se o jovem Charpentier recebeu aulas ou se foi autodidata em música, porém há a possibilidade de ter tido algumas aulas com seu cunhado após 1662. Em seguida, partiu para a Itália por motivos desconhecidos, provavelmente para aprofundar seus conhecimentos musicais. Nesse quesito, o compositor foi diferente dos seus conterrâneos pois, na segunda metade do século XVII, pintores continuaram a fazer a *Voyage de Rome* (“Viagem a Roma”), considerada assaz essencial para a educação de um artista; não obstante, muitos compositores eram mais relutantes, menos curiosos ou menos entusiásticos no propósito ir à Itália e estudar com seus mestres (CESSAC, 1995, p. 27).

Durante a estadia de Charpentier na Itália, que durou aproximadamente três anos, teve aulas com Giacomo Carissimi segundo o *Mercure Galant* (CESSAC, 1988, p. 28). Nesse ínterim, Lully assumiu o posto de *Sur-Intendant de la musique de la chambre du roi*, o que fez com que a música italiana fosse banida da corte, e seus admiradores reduzidos a círculos privados. À época, a ópera romana estava em seu declínio (o período de 1620 a 1660 foi seu auge), e os compositores italianos se voltaram para a composição sacra, o que provavelmente muito influenciou Charpentier a compor largamente para esse propósito, escrevendo, por exemplo, vários *histories sacrées* (“dramas sacros”) inspirados pelo seu mestre Carissimi.

Quando o compositor voltou à França, encontrou círculos musicais com os quais se identificou, basicamente em igrejas, onde não se rejeitava o estilo italiano como no ambiente da música secular, principalmente a ópera. Assim que chegou, por volta de 1670, foi recebido e instalado na casa de *Mademoiselle* de Guise (1615–1688), sua patrona, onde trabalhou como compositor até 1688, quando esta veio a falecer. As músicas eram feitas para o pequeno grupo musical em atividade na casa, o que explica algumas instrumentações alternativas (à tradicional formação das cinco vozes francesa) usadas pelo compositor, como por exemplo a obra *Idylle sur le retour de la santé du roi* (“Idílio sobre o retorno da saúde do rei”), catalogada como H. 489, na qual há dois violinos e baixo contínuo acompanhando dois sopranos, contralto, tenor e baixo (que eram cantores da casa de *Mlle.* de Guise).

Durante o começo do período vivido sob a proteção de *Mlle.* de Guise, Charpentier trabalhou com o famoso dramaturgo francês Molière (1622–1673), primeiro em 1672 com a obra “*Le Mariage forcé*”. Escreveram juntos *comédies-françaises*, peças que juntavam comédia e

música, e *comédies-ballets*, que uniam dança, comédia e música. A parceria acabou em 17 de fevereiro de 1673, com a morte de Molière.

Após a morte de Mlle. de Guise (1688), Charpentier trabalhou com os jesuítas, ordem com a qual sempre teve contato. Sua única *tragédie en musique*, *Médée*, foi composta após a morte de Lully, em 1693. A partir de 1698, estabeleceu-se como *maître de musique* da *Sainte-Chapelle*, cargo que ocupou até sua morte, em 24 de fevereiro de 1704.

2.3 MARIN MARAIS

Marin Marais foi um compositor e gambista francês, nascido em 1656, em Paris. A sua família veio de gerações ocupando a profissão de sapateiro, inclusive seu pai e seu irmão. Graças ao fato de seu tio ser padre na igreja de São Germano de Auxerre, em Paris, Marais estudou na escola coral dessa instituição em 1667. A igreja, deveras rica, era frequentada por membros da nobreza; o menino tinha acesso a bens materiais e uma sólida formação em gramática, latim e música.

Recebeu treinamento musical de François Chaperon até 1672, quando foi dispensado do coro por causa da mudança de voz (tinha então 16 anos). Teve aulas de viola da gamba com o famoso Jean de Sainte-Colombe (1640–1700), logo ultrapassando a habilidade de seu mestre.

Sua carreira começou em 1675, na orquestra da Académie Royale de Musique, então dirigida por Lully. Nessa instituição, participou do *petit chœur*, uma pequena formação incumbida de fazer o baixo-contínuo de árias e recitativos de óperas. Nessa época, teve aulas de composição com Lully, impressionando e ganhando o respeito do mestre.

Graças a Lully, Marais foi introduzido nos concertos da corte, ganhando destaque na estreia da *tragédie en musique* *Atys*. Era chamado de *Musicien du Roi* (“Músico do Rei”), embora não ter recebido o cargo na corte; para tanto, precisava pertencer a uma família “honrada”, professar a religião católica, além de pagar uma taxa de inscrição à Coroa, quantia que não possuía por não ter estabilidade financeira. Lully conseguiu isentá-lo da taxa, mas, para isso, teve que aguardar o surgimento de uma vaga, o que só ocorreu em 1679, ano que finalmente Marais foi nomeado *Ordinaire de la Chambre du Roy pour la Viole* (“Músico Permanente da Casa do Rei para a Viola”).

A partir dessa época, Marais apresentava-se em concertos privados, lecionava e compunha. Em 1686, obteve o privilégio real para a impressão de seus livros dedicados à viola da gamba, além de ter estreado a sua obra *Idylle Dramatique sur La Paix*, tendo grande êxito. Após a morte de Lully, em 1687, pôde compor, em parceria com o filho deste, Louis Lully, sua primeira *tragédie en*

musique: Alcide (1693). Obteve sucesso com a primeira, o que o impulsionou a escrever outra obra intitulada *Ariane et Bacchus* (1696), além de motetos.

Foi indicado para o cargo de *batteur de mesure* (“marcador de compasso”, atividade precursora à de regente) permanente da Ópera em 1705 e, já no ano seguinte, compôs e estreou sua terceira obra dramática, *Alcyone*, que trouxe fama e reconhecimento ao músico.

A partir do ano de 1709, sua carreira começou a declinar, maiormente pela presença forte da música italiana na França à época, que contribuiu para que sua última ópera, *Sémélé*, fosse um fracasso. Ademais, outros gambistas, como Louis de Caix d’Hervolois e Antoine Forqueray começaram a dividir o status de virtuose com Marais. Em 1715, Luis XIV faleceu, e, com isso, as apresentações do gambista na corte diminuíram. No ano de 1728, faleceu em Paris.

3. ESTILOS MUSICAIS

3.1 O ESTILO MUSICAL DE CHARPENTIER

Para um compositor francês da segunda metade do século XVII, Charpentier detinha um estilo assaz singular. Se para muitos, principalmente para o músico oficial da corte, Jean-Baptiste Lully, fazer uma arte de estilo francês estava em primeiro plano, para Charpentier, restrito ao ambiente menor de uma casa nobre e ao patronato da igreja jesuíta, concentrou-se em gêneros menos grandiosos do que a *tragédie en musique* — embora tenha composto uma após a morte de Lully —, compondo largamente para a igreja, num estilo que mesclava os estilos francês e italiano⁷. Ao longo de toda sua vida, compôs vários gêneros musicais, como *divertissements*, *pastorales*, oratórios, missas, árias, obras cênicas, cantatas, música instrumental e, finalmente, uma *tragédie en musique*. O seu catálogo conta com quase 500 obras (sendo 100 delas, seculares), apesar de ter composto outras que se perderam. Nenhum compositor francês da época foi tão prolífico (CESSAC, 1995, p. 45).

Criticado e elogiado ao longo de sua vida pelo seu “italianismo”, o compositor conseguiu balancear os estilos francês e italiano, como é bem mostrado no artigo *A Stranger in his own Land: The Integration and Balance between French and Italian Styles in Two Christmas Dramas by Marc-Antoine Charpentier* (“Um estranho em seu próprio país: a integração e o equilíbrio entre os estilos francês e italiano em dois dramas natalinos de Marc-Antoine Charpentier”), de Joel Schwindt (Universidade de Brandeis, 2011). Além de ter introduzido na França o oratório, a cantata e a sonata, também importou elementos musicais italianos, como melodia fluida, uso dramático do silêncio, cromatismo, modulações e dissonâncias (Ibidem, p. 46). Apesar disso, Charpentier utiliza vários elementos franceses nas suas obras, como danças e ritmos pontuados, estilo vocal tipicamente francês (Figura 4) e fluência de ação no drama; com isso é possível dizer que foi um precursor do *goûts réunis*⁸ de François Couperin. Caiu no esquecimento principalmente pelo monopólio praticado por Lully durante sua vida e mesmo após sua morte: este morreu em 1687, e Charpentier viveu até 1704; porém a presença do primeiro perdurou por vários anos, graças a inúmeras reapresentações de suas obras. Mesmo com a pressão do público e da crítica, Charpentier manteve-se fiel a seu pensamento e criou uma obra grandemente variada.

Sua única *tragédie en musique*, “*Médée*”, demonstrava a habilidade do compositor de seguir estruturas, já que toda a obra está de acordo com o gênero criado por Lully, respeitando o estilo e a

⁷ Nos capítulos seguintes será aprofundado o tema “Estilo Italiano vs. Estilo Francês”

⁸ François Couperin nomeou assim uma suíte de sua autoria que mesclava os estilos italiano e francês.

forma; contudo o toque pessoal está presente, principalmente no tangente à harmonia. O compositor se utiliza largamente de dissonâncias tipicamente italianas para dramatizar e expressar emoções dos personagens. Um exemplo harmônico típico de Charpentier se encontra no início da ária *Que prix de mon amour* (“Que preço pelo meu amor”), terceira cena do terceiro ato da obra, onde a nona e a quinta aumentada são usadas juntas, potencializando o lamento da personagem:

FIGURA 3 – INÍCIO DA CENA TRÊS DO TERCEIRO ATO DE *MÉDÉE* DE CHARPENTIER



FONTE: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP164609-PMLP294245-M%C3%A9d%C3%A9e.pdf>
(acessado em 12/11/2018)

Para ilustrar um aspecto tipicamente francês de seu estilo, pode-se usar a mesma ária, mostrando o contorno melódico, que não se utiliza da expansividade da ária italiana, restringindo-se a graus conjuntos e notas repetidas:

FIGURA 4 – COMPASSOS 16 A 20 DA CENA TRÊS DO TERCEIRO ATO DE *MÉDÉE* DE CHARPENTIER



FONTE: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP164609-PMLP294245-M%C3%A9d%C3%A9e.pdf> (acessado em 12/11/2018)

Schwindt (2011), no artigo supracitado (p. 19), observa como Charpentier fez um uso eficaz da modulação na sua obra *In nativitate Domini canticum* (“No Nascimento do nosso Senhor”), onde a espera dos fiéis acontece em dó menor e a chegada de Cristo é representada por dó maior, demonstrando sua habilidade em criar densidade dramática em sua música. A modulação é mais um aspecto da harmonia italiana presente na obra do compositor.

Aspecto importante de sua música é o contraponto — aprendido com intensidade provavelmente nos anos que esteve em Roma — o que aponta sua tendência ao *stile antico*, principalmente por usar muita imitação. Mesmo em música instrumental, essa técnica foi usada, como é o caso do início do *Concert pour quatre parties de violes*:

FIGURA 5 - INÍCIO DO PRIMEIRO PRELÚDIO DO *CONCERT POUR QUATRE PARTIES DE VIOLES* DE CHARPENTIER



FONTE: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP21009-PMLP48669-concert_pour4str.pdf (acessado em 25/06/2019)

Já nas composições vocais e corais, usou o contraponto abundantemente. Um bom exemplo é sua *Messe pour les trepasses*, escrita para duas flautas, cordas a quatro partes, baixo contínuo e um coro a quatro vozes duplo. Com imitações entre essas oito partes, a textura polifônica se torna muito densa, como mostra esse trecho do *Kyrie*:

FIGURA 6 – COMPASSOS 50 A 57 DO KYRIE DA *MESSE POR LES TREPASSES* DE CHARPENTIER

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.1

e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

A.1

lei - son, e - lei - son, Ky-ri - e e - lei

T.1

lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky

B.1

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S.2

Ky - ri - e e - lei - son, Ky

A.2

Ky - ri - e e - lei

T.2

Ky

B.2

B.C.

7 6 7 6 6 4 3 b b6 b3

FONTE: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP466396-PMLP757587-Messe_pour_les_trepasses_H_2.pdf (acessado em 26/06/2019)

Assim como a missa, o moteto é um gênero do *stile antico* que foi muito usado por Charpentier: compôs 83, mais do que qualquer compositor francês do século XVII e XVIII. Conquanto esses motetos estivessem na forma tradicional do moteto francês, eles transcendem essa tradição através de seu sentimento religioso e de sua influência italiana (CESSAC, 1995, p. 197). O moteto *Beatus vir qui timet Dominum* (H. 208) mostra essa densidade harmônica em função da expressão:

FIGURA 7 – COMPASSOS 276 AO 279 DO MOTETO *BEATUS VIR QUI TIMET DOMINUM* (H. 208) DE CHARPENTIER

ter-na e - rit — jus - tus: ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit.

6 7 9 8 4 6 9 8 7 6 4 6 4

FONTE: [http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP465414-PMLP755848-Charpentier_MA_-_Beatus_vir_H.208_\(4vx%26orch\).pdf](http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP465414-PMLP755848-Charpentier_MA_-_Beatus_vir_H.208_(4vx%26orch).pdf) (acessado em 26/06/2019)

O texto sublinhado por essa harmonia é: “*In memória æterna erit iustus: ab auditione mala non timebit*” (“O justo será um memorial eterno: ele não temerá notícias más”). Na primeira frase, aparece apenas uma dissonância, a sétima menor. Já na segunda, na palavra *ab auditione* (“notícias”) há uma nona menor; sublinhando a palavra *mala* (“más”), ocorre uma quarta aumentada; e na palavra *timebit* (“medo”), há uma nona maior junto com uma sétima maior. Além das dissonâncias em sequência, o baixo cria expectativa fazendo um movimento ascendente (com ornamentos) até fazer a cadência no compasso 279.

O senso dramático de Charpentier tem sido enaltecido por muitos estudiosos como Catherine Cessac e H. Wiley Hitchcock. No seu repertório há muitas composições cênicas, e

mesmo quando não o eram, tinham forte apelo dramático, como seus oratórios. Seu início como compositor para esse gênero foi com Molière, que empregou o músico, à época desconhecido. Compôs *comédie-ballets*, *comédies-françaises* e peças dramáticas com o escritor, sendo uma das mais famosas dela *Le Malade imaginaire*. Destacamos alguns trechos da obra a fim de mostrar os efeitos dramáticos conseguidos pelo compositor. O primeiro é a Entrada dos Mouros, parte do segundo interlúdio da peça:

FIGURA 8 – INÍCIO DA ENTRADA DOS MOUROS, DA PEÇA *LE MALADE IMAGINAIRE* DE CHARPENTIER



FONTE: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP208044-PMLP144303-Le_Malade_imaginaire_avec_les_d%C3%A9fenses.pdf (acessado dia 27/06/2019)

A cena descreve Béralde na tentativa de reanimar seu hipocondríaco irmão Argan. Para isso, ele convoca um grupo de mouros ciganos que dançam e cantam. Charpentier musica o início desse momento excêntrico (para a época) com o tom menor de ré, usando um baixo descendente longo, que em certo momento fica cromático: de ré até lá. Esse movimento do baixo era conhecido como baixo do lamento⁹, usado por vários compositores antes de Charpentier, e consistia em uma linha de baixo descendente, diatônica ou cromática que abrangia um tetracorde. No caso em análise, o compositor provavelmente usou não pelo efeito de lamento, mas, sim, por um efeito de excentricidade (por isso usou o movimento cromático). Ritmicamente, usa notas pontuadas que remetem à dança. Melodicamente, há bastantes saltos, alguns dissonantes, como a quinta e a quarta diminuta.

Nosso segundo exemplo é a abertura de balé dos tapeceiros, que se encontra dentro do terceiro interlúdio (“Cerimônia dos Doutores”), o qual “se mistura perfeitamente com a comédia falada e oferece verdadeiro desfecho” (CESSAC, 1995, p. 68). Esse interlúdio ilustra os personagens proporcionando diversão entre si, somente Argan permanecendo em tom lamentoso. É um momento burlesco no qual há presença da sátira. A música apresenta uma abertura tipicamente francesa, com uma seção binária simples, lenta e com ritmo pontuado, seguida de outra binária composta, rápida com imitações. Há um destaque para o compasso dez: o modo é fá maior e, no fim da seção, espera-se que se alcance a dominante; porém, Charpentier faz um leve desvio para dó menor no compasso 10, antes de, de fato, chegar em dó maior no compasso 12.

FIGURA 9 – ABERTURA DO BALÉ DOS TAPECEIROS, DA PEÇA *LE MALADE IMAGINAIRE* DE CHARPENTIER

9 Um dos mais famosos usos do baixo do lamento está presente na obra “Lamento della Ninfa” (1638), de Claudio Monteverdi (1567 – 1643). Nas obras de Francesco Cavalli (1602 – 1676) ele também é largamente usado. Um estudo aprofundado do baixo do lamento está no artigo “The Descendent Tetrachord: An Emblem of Lament” (1979), de Ellen Rosand.



FONTE: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP208044-PMLP144303-Le_Malade_imaginaire_avec_les_d%C3%A9fenses.pdf (acessado dia 27/06/2019)

O momento que se segue é o próprio balé dos tapeceiros, no qual o compositor se utiliza de um ritmo da *canarie*, dança francesa em métrica ternária que contém hemíolas. Na segunda seção, há grande movimentação harmônica, passando por ré menor, sol maior e dó maior, fazendo cadência frígia em ré, e com o baixo movimentando-se por graus conjuntos e terças:

FIGURA 10 – COMPASSOS INICIAIS DO BALÉ DOS TAPECEIROS, DA PEÇA *LE MALADE IMAGINAIRE* DE CHARPENTIER



The image shows a musical score for a piece in B-flat major. The score is written for four staves: Treble, Bass, and two Bass staves. Measures 8-12 are grouped by a brace, and measures 13-17 are grouped by another brace. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

FONTE: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP208044-PMLP144303-Le_Malade_imaginaire_avec_les_d%C3%A9fenses.pdf (acessado dia 27/06/2019)

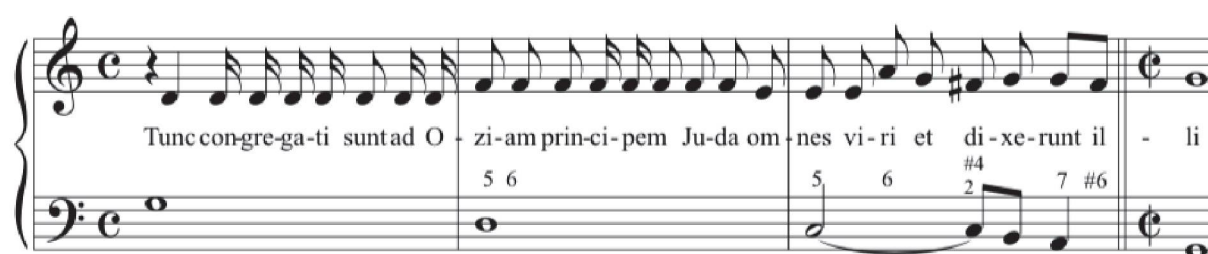
Outras obras que apresentam a habilidade dramática do compositor são seus oratórios, obras que Charpentier utilizou largamente de sua perícia no estilo ultramontano. Segundo o que disse Sébastien de Brossard em 1724:

É na sua experiência de juventude na Itália que poucos puristas franceses extremos, ou aqueles invejosos da excelência da sua música, se apegaram de maneira inapropriada quando criticavam seu estilo italiano. Pode ser dito, sem o bajular, que ele extraiu somente o que é bom. Suas obras mostram isso bem o bastante. (BROSSARD, apud CESSAC, 1995, p. 265, traduzido do inglês)

O termo “oratório” era usado já em 1640 por Pietro della Valle, mas foi pouquíssimo empregado durante o século XVII. Charpentier nunca o utilizou, denominando essas obras, como os franceses, de *dialogus*, *canticum* ou *historia* (algumas vezes o compositor usava o termo “moteto”). Brossard o definiu como uma “ópera espiritual”, o que deixa claro o elemento dramático do gênero.

Um exemplo que ilustra o estilo italiano evidente em seus oratórios encontra-se nos compassos iniciais da *historia* chamada *Judith sive Bethulia liberata* (H. 391), o evento acontece no pé das montanhas, onde estão Holofernes e os assírios buscando cercar a cidade de Bethulia para desprover os cidadãos de água:

FIGURA 11 – COMPASSOS INICIAIS DE *JUDITH SIVE BETHULIA LIBERATA* DE CHARPENTIER



FONTE: CESSAC, 1995, p. 273

Nota-se a extensão vocal curta e a repetição de notas, além da sequência de dissonâncias na segunda metade do terceiro compasso, mostrando grande influência do estilo italiano.

Em outro oratório chamado *Cæcilia Virgo et Martyr* (H. 413), Charpentier faz uso da sexta napolitana, recurso que descreve em seu tratado como tendo o propósito de expressar a tristeza ou as últimas palavras de um moribundo¹⁰. A cena na qual Cecília morre contém um acorde desse tipo, onde aparece um si bemol contra um ré no baixo, no tom de lá menor:

FIGURA 12 – CENA DA MORTE DE CECÍLIA, DE *CÆCILIA VIRGO ET MARTYR* (H. 413) DE CHARPENTIER

¹⁰ “Os italianos evitam a falsa relação colocando um bemol na supertônica. Eles assim o fazem com o propósito de expressar tristeza ou as débeis derradeiras palavras de um moribundo.” (“Les Italiens en mettant un bémol au favori ton évitent la fausse relation mais c’est pour exprimer les douleurs ou la faiblesse des dernières paroles d’un moribond.”)

Violin I
Flute I

Violin II
Flute II

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Bass

Basse continue

LA MUSIQUE, LA POESIE, LA PAIX

L'ARCHITECTURE

LA PEINTURE

LA DISCORDE, GUERRIER

5 3

6 6 #4 2

7 #6

6 b5

10 9

8

7

FONTE: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP461115-PMLP748864-Les_arts_florissants_H_487_.pdf (acessado dia 27/06/2019)

Podemos perceber traços do estilo do compositor na imitação feita entre os violinos e nas fortes dissonâncias que aparecem nesses oito compassos. A *schematta* chamada *romanesca*, que se caracteriza por uma linha de baixo descendente de uma oitava, segundo o musicólogo Robert Gardjnigen, está presente nesse trecho.

As *airs de cour* são uma parte pequena da obra de Charpentier, mas nelas podemos perceber uma grande mistura dos estilos italiano e francês: os afetos claramente expressados pela harmonia e a linha melódica baseada nas inflexões do idioma francês, com mudanças de andamento e menos repetições de notas. Um exemplo é sua ária *En vain, rivaux assidus* (H. 452):

FIGURA 15 – COMPASSOS INICIAIS DA ÁRIA *EN VAIN, RIVAUX ASSIDUS* DE CHARPENTIER



FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=0cGJm53cBN4> (acessado em 03/07/2019)

Charpentier não escreveu obras que intitulou de cantatas, mas algumas se aproximavam em estilo, de modo que ele é considerado como o compositor que introduziu o gênero na França, como vimos acima. Segundo Sébastien de Brossard, a cantata era uma grande composição com palavras em italiano, com recitativo, arietas e movimentos diversos; geralmente era feita para voz solo acompanhada de baixo contínuo, algumas vezes acompanhada com dois violinos ou muitos instrumentos (BROSSARD, apud CESSAC, 1995, p. 323). Como exemplo, podemos citar a obra *Orphée descendant aux enfers*:

FIGURA 16 – COMPASSOS 171 A 179 DA OBRA *ORPHÉE DESCENDANT AUX ENFERS* DE CHARPENTIER

171

Tr. Rec.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Orph.

B.C.

lais - sez moy de - scen - dre aux' om - bres du tre -

pas. Hé -

7 6 7 6 7 6 7 6

8 9 8 7 7 6 5 3 / 6 7 6 5 3 4 4 3

Pode-se destacar a harmonia intensa desses compassos: há dez dissonâncias em nove compassos. A sequência de quatro sétimas que resolvem na sexta dramatiza as palavras “descer para as sombras”.

Na área da música instrumental, Charpentier compôs menos. Exemplos são a *Sonate* (H. 548), o *Concerto* (H. 545), *Pour un reposoir* (H. 523), *Symphonies pour un reposoir* (H. 515), *Offerte pour l'orgue et pour les violons, flûtes et hautbois* (H. 514), entre outros. Desta última obra escolhemos um trecho do qual podemos perceber a destreza do uso dos instrumentos, com os quais Charpentier promove um colorido de timbre, primeiramente com a combinação de flauta, oboé e órgão e, depois, sobrepondo uma imitação nas cordas:

FIGURA 17 – INÍCIO DA OBRA *OFFERTE POUR L'ORGUE ET POUR LES VIOLONS, FLÛTES ET HAUTBOIS* DE CHARPENTIER

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Offerte pour l'orgue et pour les violons, flûtes et hautbois' by Jean-Baptiste Lully. The score is in 3/2 time and features five staves. The top staff is labeled 'Cordas' and shows a series of whole notes. The second staff is labeled 'Flauta, oboé e órgão' and shows a series of eighth notes. The third staff is labeled 'Baixo contínuo: serpentão, fagote, órgão' and shows a series of whole notes. The fourth and fifth staves are empty.

FONTE: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP72687-PMLP145616->

[Offerte_pour_l'orgue_et_pour_les_violons,_fl%C3%BBtes_et_hautbois_H.514.pdf](#) (acessado em 04/07/2019)

Mesmo investindo mais na música sacra, Charpentier escreveu em quase todos os estilos de sua época. Utilizou todos os recursos que julgou necessários para fazer sua música, mantendo elementos antigos e aceitando novos. Sua obra *Epitaphium Carpentarii* mostra sua ciência com

relação à sua destreza e importância, bem como ao repúdio que sua música causava em certos meios – tudo isso de modo humorístico, como aponta CESSAC (1995, p. 379). Sua auto-confiança com relação à sua perícia musical, que provavelmente o encorajou a escrever um tratado, pode ser notada na seguinte frase da obra supracitada: “Eu era um músico, considerado bom pelos bons músicos, e ignorante pelos ignorantes” (Tradução nossa).¹² Já sua amargura com seu pouco reconhecimento pode ser visto nesta frase da mesma obra: “E considerando que aqueles que me desprezavam eram mais numerosos do que aqueles que me prezavam, a música me trouxe pouca honra e grandes fardos” (Tradução nossa).¹³

3.2 O ESTILO MUSICAL DE MARAIS

Comparada com a de Charpentier, a obra de Marais é menos abrangente e prolífica; um dos motivos para este fato se daria pela ativa vida de instrumentista e de professor do músico. No âmbito da música instrumental, compôs mais: cinco livros de composições para viola da gamba; um conjunto de peças para trio de flautas, viola da gamba e violino (acompanhadas por baixo-contínuo); uma obra intitulada *La gamme et autres morceaux de symphonie* para violino, viola da gamba e cravo; e um série chamada “Várias Peças”, para viola da gamba.

Nas suas peças para viola da gamba, Marais foi menos ousado que seu mestre, Sainte-Colombe: há regularidade, continuidade e unidade (HILL, 2005, p. 224). Dois estilos eram mais evidentes dentro dessas peças: *jeu de melodie* (estilo melódico), na qual eram usadas poucas cordas duplas e a ênfase se dava na melodia e no ritmo; e *jeu d'harmonie* (estilo harmônico), onde há muitas cordas duplas, com grande ênfase na harmonia. Um exemplo deste último tipo é a peça *Le Labyrinthe*, do quarto livro de peças para viola da gamba, que apresenta uma harmonia dissonante e complexa, com cordas duplas, além de exploração de vários saltos do grave para o agudo. Exemplo de *jeu de melodie* é a giga (peça de número 18) do primeiro livro, onde há menos cordas duplas e ênfase no ritmo da dança.

No âmbito da música dramática, o compositor escreveu quatro *tragédies en musique*: *Alcide*, *Ariane et Bacchus*, *Alcyone* e *Sémelé*. Não seguiu as tendências italianas do fim do século XVII, como o fez André Campra (1660-1744) e seus contemporâneos, preferindo trilhar o caminho de seu professor Lully (DE LA GORCE, SYLVETTE MILLIOT, 2001), embora procurasse expandir os afetos transmitidos com exploração de tessituras, contraste entre os modos maior e menor, uso de

¹² “*Musicus eram, inter bonos a bonis, et inter ignaros ab ignaris nuncupatus.*” (CESSAC, 1995, p. 380)

¹³ “*Et cum multo major numerus esset eorum qui me spernebant quam qui laudabant, musica mihi parvus honos sed magnum onus fuit.*” (CESSAC, 1995, p. 380)

harmonias evocativas com fortes dissonâncias (o que será mais discutido no quinto capítulo desta dissertação).

Na ópera *Ariane et Bacchus* há vários exemplos da capacidade dramática de Marais. Na segunda cena do segundo ato, Ariane lamenta o seu abandono por Teseu conversando com o deus Amor. Nesses compassos, Marais destaca a palavra *malheurs* (“aflições”) com uma sétima maior na melodia contra o baixo, além de acompanhar com quarta e segunda. O suspiro “ah!” é salientado com uma nota aguda — a mais aguda do trecho — seguido da frase “*laissez-moy plutôt dans ma douleur mortelle*” (“deixe-me na minha dor mortal”), que é harmonizada com um baixo cromático (dó descendendo até sol) acompanhado de uma sequência de sétimas. As palavras “*affliger*” (“afligir”) e “*brûler*” (“queimar”) são salientadas pela quarta aumentada. Nota-se igualmente um baixo e uma melodia movimentados, presentes na *tragédie en musique* de Lully. Há uma influência italiana nesse baixo movimentado:

FIGURA 18 – COMPASSOS 107 A 116 DO SEGUNDO ATO DE *ARIANE ET BACCHUS* DE MARAIS

122

Ariane

purs d'un a-mant fi - del - le. Non, plû - tost que de sui - vre un

126

-el - le, A la mort mil - le fois j'ai - me mieux m'ex - po - ser.

© LAMUSA (SCARINCI et al.)

FONTE: Centro de Música Barroca de Versailles, Scarinci and All (LAMUSA), no prelo

Em outro aspecto Marais seguiu Lully: o uso dos *divertissement*. No fim do segundo ato, Baco vê Ariane e se apaixona. Acontece então uma grande festa com danças e cantos, o que é perfeitamente ilustrado com o *divertissement*, que é um momento do drama justamente onde acontece a reunião de muitos personagens, os quais interagem entre si com danças e canções. Há um coro homofônico e pouquíssimo uso de dissonâncias, além de ritmo pontuado:

FIGURA 19 – COMPASSOS 683 A 690 DO SEGUNDO ATO DE *ARIANE ET BACCHUS* DE MARAIS

The musical score for measures 683-690 of *Ariane et Bacchus* by Jean-Baptiste Marais is presented in a six-part setting. The top three staves are for instruments (likely strings or woodwinds) in 3/8 time, and the bottom three staves are for voices. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "Que de se trou-ver dans le port? A-prés un grand o-ra-ge, A-prés u". The score shows a homophonic texture with clear rhythmic patterns. The bottom of the page has two "6" marks under the first and fifth measures of the vocal staves.

© LAMUSA (SCARINCI et al.)

FONTE: Centro de Música Barroca de Versailles, Scarinci and All (LAMUSA), no prelo

A instrumentação também era usada por Marais para efeito dramático. Na cena na qual Geraldo invoca os demônios na terceira cena do quarto ato, o compositor acompanha o personagem com as cordas, e não somente com o baixo contínuo, o que intensifica o clima do momento. Ademais, utiliza-se de uma harmonia menos definida com cadências e de um baixo menos movimentado, destacando a tensão:

FIGURA 20 – COMPASSOS 262 A 266 DO QUARTO ATO DE *ARIANE ET BACCHUS*
DE MARAIS

De vous, cru-els es - prits, ma co

© LAMUSA (SCARINCI et al.)

FONTE: Centro de Música Barroca de Versailles, Scarinci and All (LAMUSA), no prelo

Marais se apresenta como um compositor que dava importância à transmissão dos afetos, tanto na música instrumental como na de cena. Nesta, Marais se utilizou de harmonias pungentes para delinear as emoções dos personagens, harmonias que eram muito mais comuns na música italiana. Já em muitos pontos insere-se na tradição iniciada por Lully, dando continuidade às convenções da *tragédie en musique*, como o uso de coros, danças, melodia com inflexões da língua francesa (com saltos, pouca repetição de nota e ritmos meticulosamente notados). Portanto, nesse aspecto da mescla de estilos, assemelha-se grandemente a Charpentier.

3.3 COMPARAÇÃO DOS ESTILOS DE CHARPENTIER E MARAIS COM O DE LULLY

A fim de fortalecer a ideia de que o estilo italiano está presente na obra dramática de Charpentier e Marais, comparamos cenas-padrão de *tragédies en musique* dos dois com as de Lully, criador e estabelecido do estilo francês de ópera. Com a *tragédie en musique* estabeleceu-se diversas convenções – para esta análise, escolhemos algumas que são centrais no gênero, como as cenas de desilusão amorosa, loucura e feitiçaria.

TABELA 1 – CENAS ESCOLHIDAS PARA A COMPARAÇÃO

Compositores:	Lully	Charpentier	Marais
Tipos de cena:			
Desilusão amorosa	<i>Atys</i> (1676), cena VIII do ato III	<i>Médée</i> (1693), cena III do ato III	<i>Ariane et Bacchus</i> (1696), cena V do ato III
Loucura	<i>Armide</i> (1686), cena V do ato II	<i>Médée</i> (1693), cenas VII e VIII do ato V	<i>Ariane et Bacchus</i> (1696), cena III do ato V
Feitiçaria	<i>Armide</i> (1686), cenas III e IV do ato III	<i>Médée</i> (1693), cena VII do ato III	<i>Ariane et Bacchus</i> (1696), cenas III e IV do ato IV

Os estilos musicais francês e italiano apresentavam algumas diferenças bem claras. Algumas das características italianas eram:

- Foco na voz, que incluía forte virtuosismo, com a presença notável de melismas, grande extensão e improvisação;
- Patente diferença entre recitativo e ária, sendo o primeiro mais monotônico, com linhas de baixo pouco ativas, especialmente na primeira metade do século (mas presente na segunda), sublinhando palavras ou sílabas importantes;
- Grande uso de dissonâncias e cromatismos. François Raguenet (1660–1722), teórico francês, em seu ensaio “*Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas*” (“Paralelo entre Italianos e Franceses no que Concerne à Música e às Óperas”) de 1702, comenta que os italianos “forçavam” cadências e dissonâncias, além de passarem do modo maior para o menor muito abruptamente. No entanto, o teórico mostra ao mesmo tempo admiração pela expressividade alcançada pelas dissonâncias aplicadas pelos italianos;
- Uso do coro bem reduzido a partir dos anos de 1640, ao contrário da ópera do início do século.

O estilo francês detinha as seguintes peculiaridades:

- Foco na continuidade dramática e na dança, e a melodia imitando as inflexões do idioma francês, com ritmos meticulosamente notados, métricas flutuantes e linhas de baixo ativas,

principalmente no *récitatif*. Sobre a questão do idioma, Raguenet diz que a língua italiana tem vantagem sobre a francesa, pois as vogais soam melhor, são mais cantáveis e que as francesas são mudas, não sendo possível fazer cadências nem passagens (*passages*) agradáveis para as sílabas onde se encontram essas vogais. Ademais, segundo Raguenet, não se ouve metade das palavras, tendo o ouvinte que adivinhá-las. O teórico frisa que os italianos escolhem as vogais que melhor soam para fazer suas belas passagens e que os franceses tem todas as vogais com mesmo nível (quer dizer, sem grandes diferenças na característica);

- Diferença menos definida entre *récitatif* e *air*;
- Largo uso de *divertissements*, que incluía danças e coros, que Raguenet diz que são melhores usados pelos franceses;
- Raro uso de dissonâncias, das quais se pensava que poderiam dificultar a compreensão do libreto.

Levando em conta essas distinções, analisaremos os seguintes pontos:

- Cromatismo: será dividido em “cromatismos de três notas” e “cromatismos com mais de três notas”, porquanto o de três notas é muito comum;
- Dissonâncias: a escolha das dissonâncias contadas baseia-se em suas aparições. Se uma dissonância aparecer pelo menos uma vez em uma obra de um compositor, ela estará na lista dos outros também;
- Mudança métrica: uma vez que o recitativo francês visava imitar as inflexões da língua francesa, a mudança métrica é uma de suas importantes características;
- Melismas: seu uso era comum na música italiana, onde o virtuosismo da voz foi muito importante. Melismas de mais de três notas foram contados;
- Repetição de notas: os recitativos italianos tendiam para a repetição de notas, uma vez que visava afastar-se da melodia das árias, imitando a fala. Apenas repetições de três ou mais notas foram contadas;
- Sequências: recurso muito presente na música italiana, mais de três sequências de dois intervalos (por exemplo: quarta ascendente seguida de quinta descendente) foram contadas.

O resultado encontra-se nas seguintes tabelas:

TABELA 2 – COMPARAÇÃO DAS CENAS DE DESILUSÃO AMOROSA

	<i>Alys</i> (40 compassos)	<i>Medée</i> (94 compassos)	<i>Ariane et Bacchus</i> (107 compassos)
Cromatismos de três notas	1	2	1
Cromatismos com mais de três notas	0	1	2
Sétimas	5	19	18
Segundas/Nonas	0	16	1
Quartas	7	11	23
Tritonos	0	1	5
Quintas diminutas	4	4	9
Quintas aumentadas	0	6	0
Total de dissonâncias	16	57	56
Mudanças de métrica	9	2	8
Melismas	0	0	1
Repetições de notas	7	14	17
Sequências	0	1	0

TABELA 3 – COMPARAÇÃO DAS CENAS DE LOUCURA

	<i>Armide</i> (113 compassos)	<i>Medée</i> (52 compassos)	<i>Ariane et Bacchus</i> (74 compassos)
Cromatismos de três notas	3	0	2
Cromatismos com mais de três notas	0	0	1 (descendente)
Sétimas	2	1	8
Segundas/Nonas	1	0	3
Quartas	7	2	6
Tritonos	3	3	6
Quintas diminutas	2	1	8
Quintas aumentadas	1	0	0
Total de dissonâncias	16	7	31
Mudanças de métrica	23	13	25
Melismas	0	1	0
Repetição de notas	21	17	30
Sequências	2	1	1

TABELA 4 – COMPARAÇÃO DAS CENAS DE FEITIÇARIA

	<i>Armide</i> (229 compassos)	<i>Medée</i> (231 compassos)	<i>Ariane et Bacchus</i> (198 compassos)
Cromatismos de três notas	0	2	1
Cromatismos com mais de três notas	1	0	0
Sétimas	8	19	19
Segundas /Nonas	0	11	8
Quartas	13	13	22
Trítonos	0	11	4
Quintas diminutas	7	8	5
Quintas aumentadas	0	2	0
Total de dissonâncias	28	64	58
Mudanças de métrica	12	8	43
Melismas	0	0	0
Repetições de notas	31	9	21
Sequências	1	2	2

Verificando as tabelas expostas, podemos concluir que, em todas as cenas, Lully tem muito menos dissonâncias e menos cromatismos do que Charpentier e Marais (na tabela 2, Lully apresenta mais dissonâncias, mas há mais que o dobro do número de compassos). Isso faz jus à ideia de não haver muita “poluição” no discurso¹⁴, e de estabelecer as funções tonais da harmonia. Lully usou esse princípio para estruturar seu discurso – embora as funções tonais só seriam teorizadas por Jean Philipp Rameau (1683–1764) no seu tratado de 1722, a prática foi consolidada ao longo do século XVII.¹⁵

As mudanças métricas são muito comuns nas *tragédies en musique*, sobretudo nos *récitatifs*, seguindo a ideia de imitar a declamação do drama clássico francês. Charpentier apresenta o menor número, mas somente um pouco menos que Lully. Marais utiliza mais exemplos do que o seu mestre; esse é um aspecto da *tragédie en musique* que ambos os compositores pareciam admirar.

Melismas não são usados por Lully. Marais e Charpentier utilizaram-na uma vez, e em ambos os casos para um efeito pictórico, uma melodia rápida sobre a palavra *courir* (correr). Essa

14 Segundo CESSAC (1995, p. 396), Lully procurou deixar o discurso da *tragédie en musique* claro, sem harmonias complexas que poderiam “poluí-lo”.

15 Segundo CESSAC (1995, p. 521), Jean Duron discorre sobre a tonalidade em Lully em seu comentário da ópera *Atys*, chamado *L'Avant-Scène Opéra*, número 94 (Janeiro de 1987), principalmente no artigo *Réflexion sur Lully, architecte de la tonalité*.

característica da música italiana foi de fato rejeitada pelos franceses em geral. O aspecto mais importante da *tragédie en musique* foi construir um drama fluente; já, para a ópera italiana, a voz era deveras importante, mesmo que conflitasse com o princípio da verossimilhança, sacrificando a fluência do enredo com as múltiplas paradas da ação para a exibição virtuosística dos cantores. As repetições de notas são muito usadas pelos três compositores, mas menos por Lully, que, mais do que qualquer outro, tentou imitar a declamação francesa, que possui muito movimento e mais contornos melódicos. Marais e Charpentier usaram mais, mostrando mais influência italiana nesse aspecto. Os três compositores usaram poucas sequências, outra característica muito italiana. As dissonâncias mais comuns nas peças de Lully foram a sétima e a quarta (quando considerada como dissonância). Os compositores anteriores as usavam para tornar as cadências mais evidentes, passando então a serem aceitas como agradáveis, motivo pelo qual Lully, que não desejava poluir seu discurso, utilizava-as. As dissonâncias mais utilizadas por Charpentier e Marais foram a nona (ou segunda), o trítone, a quinta diminuta e a quinta aumentada (usada apenas uma vez por Lully, mas com insistência por Charpentier e nunca por Marais), que eram menos utilizadas pelos compositores do século XVII na França, porquanto são mais pungentes. Isso foi praticado principalmente na Itália, onde compositores como Francesco Provenzale e Alessandro Scarlatti usavam dissonâncias para obter mais expressão.

Podemos concluir, após as afirmações feitas acima, que, nas *tragédies en musique*, Charpentier e Marais diferiam de Lully singularmente no uso da harmonia. Ambos mantiveram o estilo francês de drama criado por ele em relação à forma, estrutura e, em geral, melodia. Mas em relação à harmonia — consonâncias, dissonâncias e cromatismo —, Charpentier e Marais foram mais ousados. Seus usos das dissonâncias são muito peculiares, ficando clara a intenção de colocar expressão em pontos importantes do drama. Isso mostra que ambos os compositores gostavam das expressões afetivas tão notáveis do drama italiano.

4. O TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE CHARPENTIER

O tratado de composição escrito por Marc-Antoine Charpentier data do início da década de 1690, e foi feito com intuito de guia para sua própria atividade de ensino. Quando o compositor foi indicado para “mostrar as noções básicas de composição” para o Duque de Chartres (CESSAC, 1995, p. 336), entre fevereiro de 1692 e junho de 1693, ele escreveu “acréscimos”, isto é, mais algumas regras.

A importância do tratado é abordada pela pesquisadora Théodora Psychoyou da seguinte maneira:

Se o conteúdo desse texto não manteve atenção em toda sua íntegra, ele ocupa, pelo menos, de acordo com a percepção da musicologia atual, um lugar forte na paisagem teórica francesa de seu tempo, circunscritos pela monumental *Harmonie universelle* (Harmonia Universal), de Marin Mersenne, de 1636, e o *Traité de l'harmonie* (Tratado de Harmonia) de Jean-Philippe Rameau, de 1722, obras-primas, cada uma em seu século (PSYCHOYOU, 2007, p.1. Tradução nossa).¹⁶

Um importante registro de opinião da época foi o de Sébastien de Brossard (1655–1730), teórico e compositor, admirador de Charpentier, que disse que “esse tratado, excelente como é, nunca foi impresso. Isso é o que o torna tão único e valioso” (BROSSARD, p. 365, apud CESSAC, 1995, p. 383). No entanto, o tratado foi menos famoso do que outros de sua época, e não temos acesso a informações que esclarecem se os músicos contemporâneos tiveram contato com ele e se tiveram, qual foi a influência sofrida.

A música francesa do século XVII foi influenciada pela busca de uma linguagem nacional imposta pela corte e vivida em todas as esferas do país, tendo sido propositalmente afrancesada. O estilo italiano foi amplamente debatido, com seus defensores e detratores, embora oficialmente rejeitado pela corte francesa e por boa parte dos ouvintes e frequentadores dos espetáculos. A expansão melódica e a densidade expressiva (na qual a dissonância tem um papel muito relevante), tão admiradas pelos italianos, não eram muito bem-vindas na França (BIANCONI, 1987). Torna-se portanto mais notável que Charpentier tenha escrito um tratado que enaltece a dissonância e que preza pelo entendimento da harmonia em intervalos e em modos. Como disse Cessac:

16 Si le contenu de ce texte n'a pas retenu l'attention dans son intégralité, il occupe néanmoins, selon la perception musicologique actuelle, une place de choix dans le paysage théorique français de son temps, circonscrit par la monumentale *Harmonie universelle* de Marin Mersenne de 1636, et le *Traité de l'harmonie* de Jean-Philippe Rameau de 1722, œuvres-phares chacune en son siècle.”

... o compositor ainda pensava em termos de intervalos, não de acordes, e em termos de modos, não tonalidades. Não obstante, sua tabela de tonalidades-sentimentos estabeleceu uma associação psicológica ou afetiva para cada um dos dezoito tons e parece surpreendentemente moderna. (CESSAC, 1995, p. 384. Tradução nossa)¹⁷

Intitulado “*Règles de Compositions par Monsieur Charpentier*” (“Regras de Composição pelo Senhor Charpentier”), o tratado existe em duas cópias manuscritas (não-autógrafos). A cópia estudada nesta dissertação foi originalmente feita por Étienne Loulié, que aparece em conjunto com a coleção de Sébastien de Brossard de 1702.¹⁸

A estrutura do manuscrito foi copiada em 1690 e, em maio de 1693, Loulié consultou o manuscrito original, que era uma cópia autografada dada ao Duque de Chartres por Charpentier. Esse documento tinha anotações adicionais, que não estavam presentes na sua própria cópia. Assim, Loulié adicionou essas informações às margens e ao final do caderno, e numerou cada página de sua própria transcrição para corresponder à nova versão (P. M. RANUM, “Étienne Loulié”, apud CESSAC, 1988, p.383). O segundo manuscrito é uma cópia que Loulié provavelmente fez para Sébastien de Brossard por volta de 1699, e se diferencia do primeiro em poucos detalhes (CESSAC, 1988, p. 383).

Por ser meramente um guia para seu ensino de composição, o tratado apresenta algumas lacunas de informação, além de certos erros e redundâncias, que também podem ter sido feitos por ocasião da cópia de Loulié.

Sobre as influências que Charpentier provavelmente tenha sofrido ao elaborar sua teoria, podemos destacar os teóricos franceses da época como Salomon de Caus (1576–1626) e seu tratado *Institution harmonique* (1615), Antoine Parran (1587–1650) e seu tratado *Traité de la musique théorique et pratique* (1639), Jean Titelouze (1562/63–1633) e seu tratado *Le Magnificat* (1626) e Jean Denis e seu tratado *Traité de l'accord de l'espinette* (1650), que adaptaram o sistema de 12 modos de Zarlino e fizeram uma abordagem mais prática. Termos como *dominante*, *mediante*, *majeur* e *mineur* são de contribuição da teoria musical francesa do século XVII, termos esses que Charpentier utiliza em seu tratado. Não vemos também citação dos modos eclesiásticos nesse tratado, o que sugere que o compositor seguiu a tendência da teoria de seu tempo, a qual se direcionou mais para a prática e menos se tornou menos especulativa.

17 “... the composer was still thinking in terms of intervals, not chords, and in terms of modes, not tonalities. Nevertheless, his table of key-feelings established a psychological or affective association for each of eighteen keys and appears surprisingly modern”.

18 A cópia faz parte da Coleção Brossard (a qual se encontra no departamento de música da Biblioteca Nacional na França), que possui outros escritos teóricos de Charpentier, e tem o nome de *Règles de Composition par Monsieur Charpentier* (“Regras de Composição pelo Senhor Charpentier”). Usamos a versão publicada no livro *Marc-Antoine Charpentier*, de Catherine Cessac.

As cadências que Charpentier indica são iguais às de Parran: a cadência na nota final, na mediana e na dominante. Sobre as duas primeiras, os dois teóricos têm a mesma visão: a primeira é para concluir uma peça e a segunda é para ser usada no meio. A terceira, segundo Charpentier, é para dividir frases; para Parran, é a cadência mais importante, por isso leva esse nome.

Os *tons de l'église* (tons da igreja) provavelmente influenciaram Charpentier na sua teoria que dividia os modos em maior e menor. Esses tons, segundo Giovanni Battista Degli Antonii (1636–1698) em seu tratado *Verseti per tutti li tuoni naturali, come trasportati per l'organo* (1687), eram oito: ré menor (sem acidentes), sol menor (com um bemol), lá menor (sem acidentes), mi menor (sem acidentes), dó maior (sem acidentes), fá maior (com um bemol), ré menor (com um bemol) e sol maior (sem acidentes). Esses oito tons se diferenciavam levemente de teórico para teórico.

Teóricos como Guillaume Gabriel Nivers (1632–1714), Jean Rousseau (1644–1699) e Jean Millet (1618–1684) consideravam os oito tons da igreja como a representação das tonalidades, e as outras eram consideradas transposições. Também encaravam que havia a divisão entre maior e menor entre as tonalidades, e que essas eram nomeadas de acordo com a nota final e a qualidade da terça dessa nota final. Charpentier explica que há tantos modos como há notas na escala, e que podem ser relacionados com os modos de dó e de ré: todos os modos com terça maior se assemelham com o de dó, e todos os modos com terça menor se assemelham com o de ré. Pela tabela das tonalidades e afetos, podemos concluir que o compositor considerava que as outras tonalidades (as que não eram da escala) eram transposições.

Na parte do seu tratado que lida com contraponto (condução de vozes e uso de dissonâncias), Charpentier segue, de modo geral, as orientações do tratado de Zarlino, que era o dominante no século XVII. Para Zarlino, as consonâncias são: uníssono, oitava, quinta, quarta (em certas ocasiões), terça e sexta. Na condução das vozes, intervalos de mesma razão em sequência, como oitava justa e oitava justa, a quinta justa e quinta justa, terça maior e terça maior, devem ser evitados. Também preza pelo movimento contrário das vozes, com poucos saltos, fazendo com que a consonância siga para a consonância mais próxima; o intervalo maior tende a se expandir, ao contrário do menor, que tende a se retrain. Outro ponto de destaque é a indicação de que, de um intervalo consonante imperfeito para um consonante perfeito, uma das vozes deve se mover por semitom. Charpentier resume de maneira sucinta várias das regras de Zarlino em apenas quatro frases:

– “Não passe de O para O exceto por movimento contrário; não há nada errado em mover de O para A”;

– “Evite passar de A para O por movimento igual, mas não tenha receio de mover de A para A”;

– “‘O’ significa consonância perfeita, ou seja, a oitava, a quinta, a quarta e suas dobras”;

– “‘A’ significa consonância imperfeita, ou seja, as terças e sextas maiores e menores, e suas dobras.

Charpentier coloca algumas exceções a essas regras, algumas que se diferenciam das regras de Zarlino: é permitido passar da terça para a quinta/oitava por movimento paralelo caso a voz superior ascenda ou descenda por grau conjunto; e oitavas paralelas são permitidas, pois não determinam os acordes.

Sobre as dissonâncias, Zarlino, em seu tratado, diz que um músico considera as consonâncias em mais alto nível do que as dissonâncias, por isso as usa mais. No entanto, mesmo tendo um som desagradável ao ouvido, as dissonâncias são essenciais para se mover entre consonâncias. Para se fazer melodias diatônicas, três intervalos (que são dissonâncias) são essenciais: tom largo, tom curto e semitom largo (essas denominações derivam da escala não-temperada usada à época, onde havia diferença entre os tons da escala e entre os semitons da escala: por exemplo, de dó a ré é um tom largo e de ré a mi é um tom curto). O semitom curto e a coma não são de úteis para o compositor (por serem intervalos inaudíveis). O teórico considera dissonância os seguintes intervalos (por causa de suas razões e proporções): semitom largo e curto, tom largo e curto, sétimas menor e maior e todos os intervalos diminutos e aumentados. A forma correta de utilizá-las, segundo Zarlino, é através de notas de passagem e síncope dissonantes, que são os mesmos caminhos dados por Charpentier. Uma grande parte do tratado deste é dedicada ao tratamento das dissonâncias (30% aproximadamente), que frisa que as dissonâncias são importantes para dar variedade e tirar a monotonia de uma composição. São listadas da seguinte maneira: nonas maior e menor, oitavas aumentada e diminuta, sétimas maior e menor, quintas aumentada e diminuta, trítone, quartas justa e diminuta e segundas maior e menor. Seguem os principais pontos abordados pelo compositor: a nona é preparada em um tempo fraco, suspensa num tempo forte e resolvida descendendo um grau no próximo tempo fraco; a sétima é preparada em um tempo fraco, suspensa num tempo forte e resolvida descendendo um grau no próximo tempo fraco; dissonâncias aumentadas são feitas com ou sem preparação em qualquer tempo do compasso; a oitava aumentada pode ou não se preparada, mas sempre resolve ascendendo um grau e a outra voz descendendo um grau, sempre em tempo fraco; a quinta aumentada pode ou não ser preparada, em qualquer tempo do compasso, resolvendo ascendentemente um grau ou permanecendo estacionária; a quarta aumentada (ou trítone) pode ou não ser preparada, acontecendo em qualquer tempo do compasso, e resolvendo ascendentemente um grau; a quarta é considerada ora como consonância, ora como

dissonância, e a preparação é feita por ela mesma num tempo fraco, suspensa em tempo forte, e resolvida em tempo fraco descendendo um grau; e as dissonâncias diminutas são preparadas em qualquer tempo do compasso e resolvidas descendendo um semitom, sempre se movendo conjuntamente.

4.1 ESTRUTURA DO TRATADO

A estrutura do tratado não possui uma organização apropriada para publicação, porquanto, como explicamos acima, Charpentier fê-lo como um guia pessoal para seu ensino de composição. As ideias abordadas são:

- Quatro estrofes¹⁹ importantes resumindo as regras da condução de vozes;
- Conceito de consonância perfeita e imperfeita, bem como sua classificação e uso adequado;
- Relações cruzadas: conceito e indicações de quais são permitidas;
- Importância da nota sensível e da supertônica;
- Aprofundamento das explicações sobre conduções de vozes;
- Detalhamento das dissonâncias;
- Conteúdos sobre ritmo;
- Uso correto das dissonâncias;
- Conceito e explicações sobre os modos;
- Definição de música;
- Transposição de modos e as características afetivas de cada um;
- Conceito e tipos de cadência; e
- Belezas da música.

Nesse pequeno tratado de composição, podemos perceber quais pontos eram importantes para Charpentier. Mostramos algumas ideias notáveis:

- O compositor considera que a terça é um intervalo muito importante, e que se houver pelo menos uma na harmonia, ela estará correta;
- Permissão das oitavas paralelas, por “não determinarem os acordes”;
- Regras para tratamento da sexta (que não é dissonância e, sim, consonância imperfeita);
- Três exemplos da prática harmônica dos italianos (sexta napolitana, sétima e trítone criadas por bordadura, e comentário enaltecendo as fugas dos italianos a três e quatro vozes);

19 Charpentier escreve essas regras, com efeito, como se fossem um poema.

– Comentário de que a quarta é uma quinta invertida, bem como uma sexta é uma terça invertida e uma terça é uma sexta invertida, mostrando a sua ciência das inversões dos intervalos, ideia pouco difundida ainda à época;

– Interessante lista de dissonâncias, onde aparecem algumas que só eram usadas pelos compositores que adotavam o *stile antico*, como oitavas aumentadas e diminutas. Isso decorre do uso da escala menor melódica junto com a menor natural, ou seja, a harmonia sendo encarada como horizontal;

– Seu gosto pela dissonância, que aparece nos vários exemplos, incluindo aqueles de música italiana, que mostra a influência da música ultramontana;

– A tabela dos modos e afetos, presença sobremaneira original, já que não houve antes algum teórico que fizesse uma tabela sistemática como a de Charpentier, antecipando o que ocorreria 30 depois com Rameau; ademais, comprova a tendência dramática da arte do compositor. A transposição como meio de tornar a composição mais grave ou mais aguda já era conhecida antes do século XVII, como por exemplo por Zarlino. Charpentier considera esse fim, ou seja, de mudar o tom para que se faça adequações à voz ou ao instrumento, como a menos importante, sendo a mais importante a de se utilizar dos afetos transmitidos por cada transposição.

5. *ARIANE ET BACCHUS* À LUZ DO TRATADO DE CHARPENTIER

Neste capítulo, apresentaremos uma análise da *tragédie en musique* de Marin Marais, *Ariane et Bacchus*, considerando as proposições feitas por Charpentier em seu tratado de composição.

Como vimos na introdução, *Ariane et Bacchus* faz parte do processo de redescoberta da música dramática francesa do século XVII, feita pelo Laboratório de Música Antiga da UFPR (LAMUSA), e esta obra em específico tem sido foco de atenção de vários de seus pesquisadores. Nesta dissertação, propomos entender melhor o estilo dessa *tragédie en musique* utilizando um tratado que foi escrito muito próximo da época de sua composição (quatro anos de diferença).

Como muitos outros teóricos e compositores de sua época, Charpentier estabeleceu modelos e artifícios para se alcançar a expressão das paixões e afetos por meio de música. Embora estes elementos apresentem aspectos subjetivos e suscetíveis a múltiplas interpretações e modos de expressão, Charpentier deixou escrito um tratado como modelo para se compor de modo efetivo. Contemporâneo e conterrâneo de Marais, ele refletiu a música de seu país e de seu tempo, porém com influências da música italiana.

Sabemos que Marais aprendeu a compor com o mestre da música francesa da época de Luís XIV, Jean-Baptiste Lully; por ser músico de destaque na orquestra responsável pela execução das *tragédies en musique*, Marais pode absorver naturalmente os princípios do grande gênero dramático da corte. No entanto, numa observação inicial da partitura de *Ariane et Bacchus*, podemos constatar que não seguiu à risca os ensinamentos de seu professor. Qual poderia ter sido sua influência para compor de outro modo?

Não é possível saber se Marais teve acesso ao tratado de Charpentier, porém é plausível pensar que esse escrito refletia uma das tendências da época, tendências essas que provavelmente não ganharam maior sucesso por causa do controle e do monopólio real representados por Lully. Sendo assim, a análise proposta irá esclarecer o quanto Marais esteve a par de outros estilos da sua época.

A análise não será de toda a obra: analisaremos trechos que serão divididos por quatro temas abordados por Charpentier em seu tratado: dissonâncias e seus usos, condução de vozes, tabela da *Énergie des modes* e determinação dos modos.

5.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DE *ARIANE ET BACCHUS*

O mito de Ariadne é de origem grega e foi revisitado por poetas como Ovídeo, Catulo e Nono de Panópolis, sendo amplamente utilizado ao longo do século XVII, com mais de 20 óperas entre os anos de 1608 e 1810 na França, Inglaterra, Itália e Alemanha. A *tragédie en musique* de Marais teve libreto escrito por Saint-Jean (de quem se tem parca informação) e estreou em Paris no ano de 1696, sem muito sucesso, segundo alguns relatos da época: passou pouco tempo em cartaz e caiu em obliúvio até sua recuperação atual.

Saint-Jean se baseou nos escritos antigos, não obstante ter feito alterações. O mito original conta que o herói de Atenas, Teseu, foi salvo por Ariadne, que lhe entregou um novelo de lã. Depois de ter matado o monstro, metade homem, metade touro, o fio deixado pelos caminhos por onde passou lhe mostrou como voltar à saída. Ariadne então imaginou que seria recompensada com o casamento, porém foi abandonada enquanto dormia, a caminho de Atenas, numa ilha chamada Naxos. Quando acorda e se dá conta do abandono, fica desolada. Nesse momento, o deus Baco, encantando com sua beleza, desposa-a e a leva para Olimpo. O mito sofrerá as mudanças típicas da *tragédie en musique*, recebendo variantes que enriquecem a história com intrigas galantes secundárias, e especialmente com o acréscimo de efeitos maravilhosos, como a presença dos deuses, das danças e da maquinaria.

5.2 DISSONÂNCIAS E SEUS USOS

Para Charpentier, as dissonâncias são de grande importância, como se pode ver tanto nas suas composições, nas quais aparecem largamente, como em seu tratado, que diz que a diversidade faz a perfeição em música, e que essa diversidade pode ser alcançada com o uso de dissonâncias (bem preparadas e resolvidas). Olhando para *Ariane et Bacchus*, percebemos que Marais também considerava em alto grau a dissonância; ele a utiliza de modo intenso e variado, com tipos de dissonância pouco usados por compositores franceses da época.

O primeiro exemplo que extraímos de *Ariane et Bacchus* de um interessante uso da dissonância está no prelúdio do primeiro ato, que é organizado em 16 compassos. Oito dissonâncias permeiam o prelúdio, inclusive uma sequência pungente, onde uma sétima maior é seguida por uma quarta aumentada, que destacam o drama de Ariadne, que lamenta a fuga de Teseu. Todas são preparadas e resolvidas como indica Charpentier:

FIGURA 21 – COMPASSOS 7 A 11 DO DO PRIMEIRO ATO²⁰

Há uma sequência de sétimas no *dessus* nos compassos 12 a 16, que resolvem um grau abaixo, na sexta (como indicado por Charpentier), muito comum na música italiana. Notas de escape são utilizadas entre as sétimas e sextas para embelezamento da melodia:

FIGURA 22 – COMPASSOS 12 A 16 DO PRIMEIRO ATO

Para expressar o desconsolo da personagem, Marais coloca uma dissonância de trítono na voz, na palavra *ingrat* (“ingrato”), respeitando as regras de Charpentier:

²⁰ A fonte de todas as partituras deste capítulo são da partitura elaborada para o Centro de Música Barroca de Versailles LAMUSA (SCARINCI et al., no prelo).

FIGURA 23 – COMPASSOS 20 A 22 DO PRIMEIRO ATO



Com a emoção se avolumando, novas dissonâncias aparecem, por exemplo nesses compassos seguintes, quando a personagem diz “*Reviens trop volage Thesée*” (“Retorna, tão volúvel Teseu”), onde duas dissonâncias são seguidas de outras duas, uma delas sendo a quinta falsa. A segunda não é preparada pelo baixo, mas é resolvida corretamente²¹; a quarta não é preparada nem resolvida pelo modo indicado; a sétima é preparada e resolvida corretamente; e a quinta falsa é resolvida certamente:

FIGURA 26 – COMPASSO 40 A 42 DO PRIMEIRO ATO

A abertura do segundo ato (*ritournelle*) contém 26 compassos e possui 15 dissonâncias, número muito expressivo. Não só isso: sete delas são incomuns para a música francesa (nona,

21 Neste capítulo, quando for dito sobre resoluções e preparações corretas ou certas, estar-se-á dizendo que é de acordo com o tratado de Charpentier.

quinta aumentada, quinta diminuta e trítano). Isso representa bem o desconsolo de Ariadne, que deseja a morte. Todas as dissonâncias resolvem como indicado por Charpentier, menos uma, a do compasso 12, que ascende ao invés de descender. A preparação também é feita de acordo:

FIGURA 27 – COMPASSOS 7 A 12 DO SEGUNDO ATO



No compasso 70 do segundo ato, há uma passagem que merece atenção: Marais faz duas nonas com sétimas em seguida, somente mascaradas com um ornamento no meio. Após a segunda nona com sétima, as dissonâncias então são resolvidas de acordo, assim como haviam sido preparadas no quarto tempo do compasso 69. Esse é o momento que Corcina tenta consolar Ariadne, que reluta:

FIGURA 28 – COMPASSOS 69 E 70 DO SEGUNDO ATO



No compasso 109 do segundo ato, há três dissonâncias empilhadas, sendo uma delas uma sétima maior (pouco comum). Ariadne recusa a oferta do deus Amor de esquecer Teseu e aceitar Baco como novo amante; essas dissonâncias acontecem na palavra *malheurs* (“infelicidades”):

FIGURA 28 – COMPASSOS 107 A 109 DO SEGUNDO ATO

107 Ariane

mour Son cœur pour vous sou - pi - re. Dans de nou-veaux mal - heurs vou - lez-vous m'en - ga -

6 7 4 3

7#
6#
4
2

Muito comum ao longo da obra é a seguinte sequência de dissonâncias: uma quarta e uma segunda seguidas de uma quinta falsa, que por sua vez resolve em seguida, geralmente de acordo com a regra:

FIGURA 28 – COMPASSOS 226 A 229 DO SEGUNDO ATO

226 Le Roy

-va - ge. Il est des beau-tez dans ces lieux; Peut

6 4

4
2

5b

A seguinte passagem, além de mostrar um contraponto de imitação, contém a sequência italiana das sétimas que resolvem na sexta (preparadas de acordo), com várias notas de ornamento:

FIGURA 29 – COMPASSOS 226 A 229 DO SEGUNDO ATO

317

6/4 7 6/3 4 7 6/3 4# 7 6/3 4

No terceiro ato, há um exemplo de muitas dissonâncias em curto espaço de tempo: seis em quatro compassos. A primeira quarta não é preparada nem resolvida corretamente (no *quinte*); a quinta falsa não é preparada, mas é resolvida; o trítone é resolvido; e a sétima é preparada e resolvida; as duas últimas quartas não são preparadas e a última é resolvida de acordo com Charpentier (não aparece na imagem). É de destaque o fato de duas dessas dissonâncias serem imediatamente seguidas por outras:

FIGURA 30 – COMPASSOS 211 A 216 DO TERCEIRO ATO

211

De ces tran-qui - les lieux rien ne trou - ble la paix,

6 6 6/4 5/4 6/5b 6/4# 6 7 6# 6/4 6/4#

Um trecho de destaque para ser analisado por completo é a cena-padrão de sono, onde a música geralmente tem harmonia mais densa. Em *Ariane et Bacchus*, ela se encontra nos compassos 265 a 324 do terceiro ato, quando Ariadne adormece ao poder do deus Sono. Nesses 59 compassos, há 36 dissonâncias, sendo 8 sétimas maiores, 10 sétimas menores, 1 sétima diminuta, 1 quinta aumentada, 1 quinta falsa, 4 trítomos, 9 quartas justas e 2 segundas maiores. Essa grande variedade de dissonâncias (8 tipos), sendo dois tipos incomuns (sétima maior e quinta aumentada) e, portanto, pungentes, dão à cena a sensação onírica, de encantamento. De todas as sétimas, 6 são preparadas e todas são resolvidas corretamente; 1 segunda é resolvida e 1 é preparada; a quinta diminuta é resolvida de modo certo; os trítomos são resolvidos de acordo com Charpentier; e a quinta aumentada, igualmente. A não preparação de certas dissonâncias pode ter sido uma opção de Marais a fim de intensificá-las. Além disso, alguns encadeamentos de dissonância do mesmo modo potencializa o efeito das mesmas, como mostrado nos seguintes compassos:

FIGURA 31 – COMPASSOS 293 E 294 DO TERCEIRO ATO

No compasso 342, há uma forte soma de dissonâncias (nona maior, sétima maior e quinta aumentada), que pode ser equiparada à do início da primeira ária da terceira cena do terceiro ato de *Médée*, de Charpentier (Figura 3, página 19). Ariadne se enraivece com o sonho no qual aparece Baco e Dirce jurando amor um ao outro. São notáveis os saltos da melodia. A nona é preparada e resolvida, já a sétima não é resolvida; a quinta é resolvida:

FIGURA 32 – COMPASSOS 341 E 342 DO TERCEIRO ATO

Uma das características das dissonâncias listadas por Charpentier é que algumas fazem parte do *stile antico*, como quarta diminuta e oitava aumentada. Em *Ariane et Bacchus*, Marais também as utiliza, como mostra o compasso 379, onde os Sonhos dizem para Baco e Dirce (no sonho) esquecerem do resto do mundo. Há três dissonâncias em sequência, e todas são preparadas e resolvidas como indica Charpentier, menos a sétima, que não é preparada (as cinco claves de sol se referem às três vozes e dois *dessus*):

FIGURA 33 – COMPASSOS 379 E 380 DO TERCEIRO ATO

Passamos agora para exemplos do quarto ato, que começa com uma abertura de 19 compassos, que possui 19 dissonâncias, ou seja, uma média de uma por compasso. Trata-se de uma ária de vingança de Adrasto, apaixonado por Ariadne, que a escuta em cena amorosa com Baco.

Mais adiante, no compasso 185, há mais um exemplo do uso da sequência italiana típica de sétimas seguidas de sextas, preparadas e resolvidas de acordo:

FIGURA 34 – COMPASSOS 185 A 188 DO QUARTO ATO



Na conversa entre Adrasto e Geraldo (um feiticeiro), no qual aquele pede para este invocar demônios, há uma sequência de três dissonâncias (duas sétimas menores e uma quarta), que acentua a frase *L'enfer refusera de répondre à ma voix* ("O inferno se recusará a responder a minha voz"):

FIGURA 35 – COMPASSOS 201 E 202 DO QUARTO ATO



Nesse ato, a combinação das dissonâncias segunda e quarta aparece bastante, geralmente com a segunda resolvendo corretamente e a quarta, não (a preparação só acontece na segunda):

FIGURA 36 – COMPASSOS 354 E 355 DO QUARTO ATO

Figure 36 shows measures 354 and 355 of Act 4. The score consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The second, third, and fourth staves are alto clefs with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music includes various note values, rests, and accidentals. Below the fifth staff, there are figured bass notations: 9, 8, 6, and a circled 6 4 2.

Por fim, o quinto ato também apresenta bons exemplos de uso de dissonâncias. Ele começa com Dirce lamentando que fora desprezada por Adrasto quanto tentou se aproximar deste. Toda a fala da personagem, que está dentro de 44 compassos, contém 29 dissonâncias, com predominância de sétimas e quartas, que em certos momentos acontecem em sequência:

FIGURA 36 – COMPASSOS 27 E 28 DO QUINTO ATO

Figure 36 shows measures 27 and 28 of Act 5. The score consists of five staves. The first four staves are alto clefs with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. The music includes various note values, rests, and accidentals. Below the fifth staff, there are French lyrics: "ports de mon cœur a-mou - reux". Below the first four staves, there are figured bass notations: 7 4, 7 5 b, and 4 #.

Um uso mais sutil de dissonância aparece numa passagem de aparente exaltação à apoteose de Ariadne. Sendo Baco filho de Sémélé, o ódio de Juno pelo casal é estabelecido desde a primeira aparição de Juno na ópera. Neste final grandioso, Juno finge obedecer as ordens de Júpiter pela reconciliação do casal (*Sa couronne à jamais fasse éclater sa gloire*, “Sua coroa para sempre faça brilhar sua glória”), mas o uso da quinta falsa seguida por um acorde com três dissonâncias sobrepostas semeia a dúvida sobre a sinceridade de suas palavras (SCARINCI, 2020, no prelo):

FIGURA 37 – COMPASSOS 281 A 283 DO QUINTO ATO

Figure 37 displays musical notation for measures 281 to 283 of Act 5. The top staff is a vocal line in 3/4 time, with lyrics in French: "jour, Sa cou ron-ne à ja - mais fas - se é - cla - ter sa gloi - re". The bottom staff is a piano accompaniment in 3/4 time, featuring figured bass notation: 6, 5b, 9/7 5#, 8/6, and 6#. The key signature is one sharp (F#).

Nos compassos 419 a 421, há uma sequência densa de dissonâncias: em três compassos, Marais coloca 7 dissonâncias, sendo duas sétimas maiores, uma sétima menor, uma nona maior, duas quintas falsas e uma quinta aumentada. O tratamento de todas está correto, exceto o desta última, que não resolve:

FIGURA 38 – COMPASSOS 419 A 421 DO QUINTO ATO

Figure 38 displays musical notation for measures 419 to 421 of Act 5. The score consists of five staves: a vocal line in 4/4 time, and four piano accompaniment staves in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The bottom staff includes figured bass notation: #, 6, 5b, 9/7 5#, 8/6, 7, 5b, 7, and #. The notation is complex, featuring many dissonances as described in the text.

Existem momentos que o compositor evita usar dissonâncias, como é o caso da maioria dos *divertissements*, que contém danças e coros. Essa ideia segue a linha de Lully, que evitava as dissonâncias principalmente nesses momentos, a fim de dar leveza à música. Um exemplo é o *rondeau* do final do quinto ato, que dura 41 compassos e possui apenas 3 dissonâncias.

Através dos vários exemplos dados neste sub-capítulo da dissertação, podemos ter uma noção do uso das dissonâncias em *Ariane et Bacchus*. Marais é um grande adepto do uso desse recurso, tanto para criar variedade na música quanto para expressar afetos dos personagens. A maioria dos usos segue as regras ditadas por Charpentier em seu tratado, com raros momentos de quebra, sendo tanto na parte de preparação como de resolução. Também há uso de dissonâncias raras na música francesa, que Charpentier lista, como quintas aumentadas e segundas aumentadas. Nesse quesito, portanto, o aluno de Lully se diferencia grandemente de seu mestre, aceitando uma influência tipicamente italiana em sua obra dramática.

5.3 CONDUÇÃO DE VOZES

Charpentier usa bastantes páginas (36% aproximadamente) de seu tratado para falar sobre como fazer a movimentação das vozes. Aqui daremos exemplos da condução de vozes em *Ariane et Bacchus*, notando se seguem as regras de Charpentier.

No prelúdio do primeiro ato já temos um exemplo da exceção da terceira regra, na qual pode-se ir da terça para a oitava em movimento com a mesma direção, desde que a parte de cima ascenda ou descenda por um grau. Se se considerar que ainda há o efeito da oitava paralela, pois os tempos fortes estão em oitavas, não há problema nisso, segundo Charpentier:

FIGURA 39 – COMPASSO 6 DO PRIMEIRO ATO



No compasso 45 para o 46, há uma quebra da primeira regra, pois há um movimento de oitava para quinta por movimento direto, além de ter quintas paralelas se considerarmos os tempos fortes:

FIGURA 40 – COMPASSOS 45 E 46 DO PRIMEIRO ATO

This musical score snippet shows measures 45 and 46. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between the two measures. The melody in measure 45 is circled, showing a half note F#4 and a quarter note G#4. In measure 46, the melody continues with a half note A4 and a quarter note B4. The bass line in measure 45 is circled, showing a half note F#2 and a quarter note G#2. In measure 46, the bass line continues with a half note A2 and a quarter note B2. The score is written for a piano with five staves: Treble, two Middle C staves, and Bass. The lyrics are: mé d'u - ne plus vive ar - deur Re.

Mais um exemplo da quebra da primeira regra se encontra nos compassos 53 e 54, onde se vai de uma quinta para uma oitava por movimento paralelo, que é atenuado pela nota lá da oitava de cima, que dura pouco:

FIGURA 41 – COMPASSOS 53 E 54 DO PRIMEIRO ATO

53

-ment, sans pen-ser aux trans - ports d'

7

O exemplo seguinte é também de quebra da primeira regra, porém agora sem notas intermediárias e com um grande salto na voz superior:

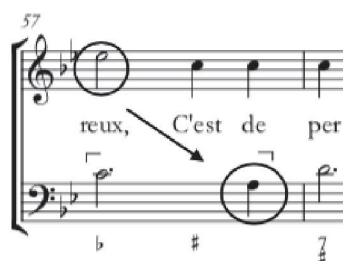
FIGURA 42 – COMPASSOS 418 E 419 DO PRIMEIRO ATO

418

7

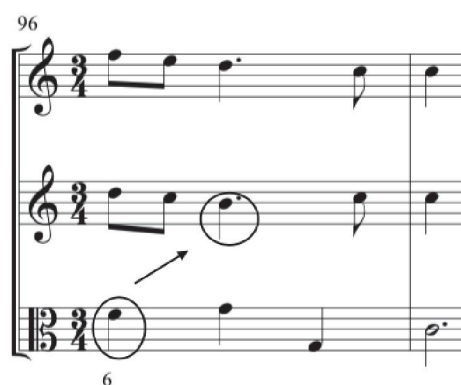
As relações cruzadas (quando uma voz tem uma nota que forma um trítone com a nota seguinte de uma voz adjacente) são comentadas por Charpentier em mais de um ponto de seu tratado. Elas são proibidas se não envolvem a sensível e a supertônica, como é o seguinte caso do compasso 57 do segundo ato:

FIGURA 43 – COMPASSO 57 E 58 DO SEGUNDO ATO



Mais um exemplo de relação cruzada no compasso 96, amenizada por uma das notas ser a sensível e resolver por grau conjunto, além de ter uma melodia acompanhante em terça acima:

FIGURA 44 – COMPASSOS 96 E 97 DO SEGUNDO ATO



Muito comum é a quebra da terceira regra ao longo da obra, que muitas vezes é amenizada por nota de passagem. O caso seguinte mostra isso, ainda seguido pela quebra da primeira regra:

FIGURA 45 – COMPASSO 132 DO SEGUNDO ATO



Um dos capítulos sobre condução de vozes do tratado de Charpentier é dedicado ao tratamento da sexta. É um ponto de destaque, já que o compositor a considera como consonância imperfeita, porém fazendo um alerta para seu uso correto e frisando que todas devem ser resolvidas. Ou seja, é uma consonância que possui um grau de tensão. Essa é uma visão que já aponta para a predominância de acordes na posição de tônica, terça e quinta. A primeira regra que Charpentier aponta é aquela que diz que não se deve escrever uma sexta a não ser que se tenha risco de acontecer quintas consecutivas, e essa é uma regra que Marais não segue, já que escreve diversas sextas em sequência ao longo da *tragédie en musique*. Um exemplo se encontra no compasso 26 do terceiro ato, onde há três sextas consecutivas, embora sejam de espécies diferentes:

FIGURA 46 – COMPASSO 26 DO QUARTO ATO

26

my plus grand que luy.

5 6# 6 6 #

Detailed description: This musical score shows measures 26 and 27. The vocal line (treble clef) has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a measure rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5 with a fermata. The basso continuo line (bass clef) also has a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a sequence of sixteenth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and D5. The lyrics 'my plus grand que luy.' are written below the vocal line. Below the basso continuo line, the figured bass notation '5 6# 6 6 #' is shown, with the first four figures (5, 6#, 6, 6) circled.

O quarto ato apresenta vários exemplos de sextas em sequência, sendo um deles o compasso 181, no qual Marais coloca 5 sextas de modo consecutivo:

FIGURA 47 – COMPASSOS 181 e 182 DO QUARTO ATO

181

peut, à mon im - pa - ti - en

6 6 6 6 6

Detailed description: This musical score shows measures 181 and 182. The vocal line (treble clef) has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. It begins with a measure rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The basso continuo line (bass clef) also has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains a sequence of sixteenth notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. The lyrics 'peut, à mon im - pa - ti - en' are written below the vocal line. Below the basso continuo line, the figured bass notation '6 6 6 6 6' is shown, with all five figures circled.

Mais comum é a sequência de sextas nos recitativos, como no exemplo abaixo, no qual a voz faz um longo movimento paralelo com o baixo:

FIGURA 49 – COMPASSOS 316 E 317 DO QUINTO ATO



O estudo da partitura mostrou que Marais, algumas vezes, quebrou as regras ditadas por Charpentier, principalmente no que toca à condução das sextas. Num geral, segue as regras de condução que envolve as consonâncias perfeitas, conquanto as quebre em alguns momentos.

5.3 A TABELA DA *ÉNERGIE DES MODES*

Musicólogos que estudam o século XVII certamente conhecem a *Énergie des modes* de Charpentier (PSYCHOYOU, 2007, p. 1). De fato, a ligação entre as transposições e os afetos estabelecida pelo compositor é muito original, e uma das primeiras tentativas feitas com o sistema maior-menor.

Analisaremos a transposição escolhida para cada cena de cada ato, que formam uma unidade no que tange à tonalidade, comparando com aquelas indicadas por Charpentier.

TABELA 5 – TONALIDADES E AFETOS EM *ARIANE ET BACCHUS*

	Tonalidade: Marais	Contexto	Tonalidade: Charpentier
Ato 1: Cena 1	Mi menor	Ariadne lamenta a dupla traição de Teseu.	Afeminado, amoroso e lamentoso.
Ato 1: Cena 2	Lá menor	Adrasto, enamorado de Ariadne, fica feliz ao vê-la abandonada. Geraldo, feiticeiro confidente de Adrasto, o alerta que será inútil a vingança.	Tenro e lamentoso.
Ato 1: Cena 3	Lá maior	Dirce, prometida a Adrasto, percebe seu interesse por Ariadne. Ele desmente.	Alegre e pastoral.
Ato 1: Cena 4	Ré menor	O rei anuncia com felicidade a chegada de Baco e oferece um sacrifício aos deuses em agradecimento.	Solene e piedoso.
Ato 1: Cena 5	Si bemol maior	É feito um sacrifício a Netuno e, em seguida, acontecem danças.	Magnificante e alegre.
Ato 1: Cena 6	Mi bemol maior	A deusa Juno, que tem ódio a Baco, desce dos céus e interrompe o sacrifício.	Cruel e severo.
Ato 2: Cena 1	Dó menor – Dó maior	Ariadne ainda lamenta, desejando a morte. Um barulho no porto é ouvido e a personagem pensa que pode ser Teseu.	Sombrio e triste – Alegre e guerreiro.
Ato 2: Cena 2	Dó maior – Dó menor	O deus Amor ordena que Ariadne esqueça Teseu, pois fará Baco se apaixonar por ela. Ariadne diz que prefere a morte, porém acata a ordem.	Alegre e guerreiro – Triste e sombrio.
Ato 2: Cena 3	Sol maior	Ariadne rejeita Adrasto mais uma vez, porém ele jura segui-la para sempre.	Docemente alegre.
Ato 2: Cena 4	Sol maior	Adrasto lamenta e escuta as vozes do povo de Naxos celebrando a chegada de Baco.	Docemente alegre.
Ato 2: Cena 5	Sol maior – Sol menor	O rei convoca todos a prestarem homenagens a Baco, que explica que foi enviado por um oráculo que desejava que	Docemente alegre – Sério e magnificante.

		ele provasse da escravidão. O rei diz que o amor irá prendê-lo àquele lugar. Baco diz que é regido pela Glória e não pelo amor.	
Ato 2: Cena 6	Sol maior – Sol menor – Sol maior	Vendo Ariadne, Baco se apaixona. Aproxima-se da amada se declarando, e ela foge. Licas, confidente de Baco, acredita que ela já ama o deus.	Docemente alegre – Sério e magnificante – Docemente alegre.
Ato 2: Cena 7	Sol maior	Licas reflete sobre a força da beleza, que é capaz de derrotar o orgulho.	Docemente alegre.
Ato 3: Cena 1	Mi menor	Adrasto sente raiva como Juno e pede que ela impeça a paixão de Ariadne por Baco.	Afeminado, amoroso e lamentoso.
Ato 3: Cena 2	Si menor	Juno surge disfarçada de Dirce, e diz para Adrasto que fará Ariadne indiferente em relação a Baco.	Solitário e melancólico.
Ato 3: Cena 3	Si menor	Juno invoca o deus do sono para auxiliá-la com seu plano contra Baco.	Solitário e melancólico.
Ato 3: Cena 4	Si maior	Disfarçada de Dirce, Juno fala sobre o amor que Baco tem por ela e sobre sua infelicidade por ainda não ter o ciúmes de Adrasto, que ama outra (Ariadne presencia a cena).	Severo e lamentoso.
Ato 3: Cena 5	Si menor	Ariadne se desespera ao perceber que fora novamente traída, adormecendo ao poder do deus do sono.	Solitário e melancólico.
Ato 3: Cena 6	Ré menor – Ré maior – Ré menor – Ré maior – Ré menor	Em seu sono, Ariadne vê divindades do sono na forma de Baco e Dirce jurando amor mútuo. Acorda enraivecida.	Solene e piedoso – Alegre e muito guerreiro – Solene e piedoso – Alegre e muito guerreiro – Solene e piedoso.
Ato 3: Cena 7	Ré maior	O Amor aparece para Ariadne e a avisa que tudo fora uma armação de Juno, e que Baco a ama de verdade.	Alegre e muito guerreiro.
Ato 3: Cena 8	Ré menor	Ariadne admite que não pode mais negar seu amor por Baco.	Solene e piedoso.

Ato 4: Cena 1	Ré menor	Ariadne e Baco comemoram sua união. Adrasto escuta tudo e promete vingança.	Solene e piedoso.
Ato 4: Cena 2	Fá maior	Adrasto ordena que Geraldo, o feiticeiro, invoque os demônios.	Furioso e de temperamento rápido.
Ato 4: Cena 3	Fá maior	Geraldo invoca os demônios a fim de que coloquem ódio e ciúmes no coração de Ariadne.	Furioso e de temperamento rápido.
Ato 4: Cena 4	Fá maior	Os demônios aceitam a tarefa, porém dizem que Baco nada teme do inferno. Geraldo então invoca a mais forte entidade infernal, Alecto.	Furioso e de temperamento rápido.
Ato 4: Cena 5	Fá maior	Alecto sai do inferno e aceita a ordem de Geraldo.	Furioso e de temperamento rápido.
Ato 4: Cena 6	Fá maior	Os demônios comemoram as angústias sentidas por Ariadne.	Furioso e de temperamento rápido.
Ato 5: Cena 1	Fá maior – Fá menor	Infeliz, Dirce conta como fora desprezada por Adrasto.	Furioso e de temperamento rápido – Sombrio e lamentoso.
Ato 5: Cena 2	Fá maior	Elisa, confidente de Dirce, diz para esta não se aproximar de Ariadne, que está furiosa por pensar que Baco é amante de Dirce. Dirce se deleita com a situação.	Furioso e de temperamento rápido.
Ato 5: Cena 3	Fá menor – Fá maior	Ariadne chega iracunda e deseja a morte de Baco, e quando quando o vê, seus braços se imobilizam. Emocionada, quer se suicidar.	Sombrio e lamentoso – Furioso e de temperamento rápido.
Ato 5: Cena 4	Ré menor – Ré maior	Adrasto pensa que Baco está tentando machucar Ariadne e os dois entram e combate.	Solene e piedoso – Alegre e muito guerreiro.
Ato 5: Cena 5	Ré menor	Adrasto é morto e Ariadne pede que Baco vá embora, insultando-o. Corcina e Baco pedem para que Ariadne não seja injusta.	Solene e piedoso.
Ato 5: Cena 6	Lá maior – Lá menor – Lá maior	Os deuses surgem e resolvem toda a confusão. Todos comemoram a união da princesa com o deus.	Alegre e pastoral – Tenro e lamentoso – Alegre e pastoral.

Observando a tabela acima, podemos concluir que todas das tonalidades escolhidas por Marais condizem (de modo flexível) com aquelas sugeridas por Charpentier, exceto: ato 1, cena 3; ato 2, cena 3; ato 3, cenas 1 e 2; e ato 5, cena 4. A escolha da primeira tonalidade impressiona pela semelhança com o que Charpentier indicou: afeminado (Ariadne), lamentoso (lamento do amor perdido) e amoroso (amor por Teseu). Ao todo, são usadas 14 tonalidades, todas dentro das 18 listadas por Charpentier.

Dois pontos chamam a atenção nas escolhas das tonalidades por Marais. O primeiro é a frequente troca entre maior e menor, que acontecem em nove cenas, sendo que em uma são feitas cinco trocas. O compositor, com isso, mostra sua intenção e preocupação em delinear as mudanças de afeto. Charpentier também utilizou esse recurso largamente em suas composições, o que é uma característica marcante da música italiana, segundo Raguenet. O segundo ponto é a utilização da tonalidade de fá em grande parte do quarto e do quinto ato, momento em que a tentativa dos antagonistas de destruir a felicidade dos protagonistas acontece: o plano de Adrasto é colocado em prática e Geraldo convoca os demônios para separar Ariadne de Baco. Essa tonalidade ainda não havia sido utilizada por Marais, que então a utiliza com insistência por várias cenas. Isso aponta a intenção do compositor de destacar esse momento através da tonalidade que, segundo Charpentier, traz sensação furiosa e de temperamento rápido para fá maior e sensação sombria e lamentosa para fá menor.

Percebemos, portanto, certa sistematização do uso das tonalidades, o que aponta que Marais estava em sintonia com essa prática da época, prática essa que Charpentier teorizou em seu tratado.

5.4 DETERMINAÇÃO DOS MODOS

Charpentier escreve em seu tratado sobre modos, já os dividindo em dois tipos, maior e menor, que será a prática comum a partir do século XVIII. Ainda assim, diz que existe tantos modos quanto notas na escala, ou seja, não considera que existam apenas dois modos, mas, sim, que todos podem ser comparados com o maior (dó) e o menor (ré). Ademais, comenta sobre como determinar os modos, frisando a importância da nota sensível e da supertônica, além dos graus (acordes) mais importantes. Isso o aproxima ainda mais da teoria do século XVIII.

Marais, em *Ariane et Bacchus*, utiliza os modos de dó maior e de ré menor transpostos para vários tons. A determinação dos modos é feita de maneira clara, através das cadências nos graus mais importantes (citados por Charpentier). As cadências também têm um capítulo à parte no tratado, onde o compositor cita três: aquela que o baixo ascende uma quarta ou descende uma quinta, que é conclusiva; aquela que ocorre quando o baixo descende um grau e uma sétima é

resolvida numa sexta (aqui Charpentier se refere à cadência frígia), que serve quase como uma conclusão, mas que pede algo após; e a meia cadência, que ocorre quando o baixo ascende uma quinta ou um grau, ou quando descende uma quarta para um dos acordes do modo, e é empregada para dividir frases. As três são usadas por Marais, como no exemplo seguinte, onde a primeira cena do primeiro ato é concluída com uma cadência de quarta ascendente:

FIGURA 50 – COMPASSOS 186 E 187 DO PRIMEIRO ATO

186

ment, le che - min de la mort.

6 5b 4 # b

O segundo tipo de cadência também é usado por Marais como indica Charpentier: uma conclusão de frase, mas que não conclui toda a ideia, como no seguinte trecho retirado de uma ária da primeira cena do primeiro ato:

FIGURA 51 – COMPASSOS 229 E 230 DO PRIMEIRO ATO

229

qu'el - le m'a fait - souf - frir. Et le mé

6 # 6

A meia-cadência é usada por Marais no para dividir frases com pontos ou com vírgulas, como é o caso desse dueto da sexta cena do terceiro ato:

FIGURA 52 – COMPASSOS 475 A 477 DO TERCEIRO ATO

475

Ai - mons - nous ten - dre - ment. Sans

4 2 5b

Para determinar os modos, Marais faz cadências nos graus os quais Charpentier indica. Analisemos a seguinte tabela, que mostra as cadências de quinta descendente ou quarta ascendente feitas em cada cena do primeiro e do segundo ato:

TABELA 6 – DETERMINAÇÃO DOS MODOS EM *ARIANE ET BACCHUS*

Ato – Cena - Tonalidade	Cadências
Ato 1 – Cena 1 – Mi menor	Si menor, lá menor e sol maior.
Ato 1 – Cena 2 – Lá menor	Mi menor e dó maior.
Ato 1 – Cena 3 – Lá maior	Mi maior.
Ato 1 – Cena 4 – Ré menor	Fá maior.
Ato 1 – Cena 5 – Si bemol maior	Dó menor, fá maior, ré menor e sol menor.
Ato 1 – Cena 6 – Mi bemol maior	Si bemol maior e fá menor.
Ato 1 – Cena 7 – Mi bemol maior	Si bemol maior, fá menor e dó menor.
Ato 2 – Cena 1 – Dó menor	Fá menor e sol maior.
Ato 2 – Cena 2 – Dó maior	Fá maior, dó menor, sol maior
Ato 2 – Cena 3 – Sol maior	Ré maior e lá menor.
Ato 2 – Cena 4 – Sol maior	-
Ato 2 – Cena 5 – Sol maior	Mi menor, dó maior, ré maior, sol menor e dó menor.
Ato 2 – Cena 6 – Sol maior/Mi menor/Mi maior	Ré maior e mi menor/si menor/fá sustenido menor, dó sustenido menor e si maior.
Ato 2 – Cena 7 – Mi maior/mi menor	Si maior e dó sustenido menor/si menor

Marais, ao longo de *Ariane et Bacchus*, utiliza-se de muitas cadências para definir tanto frases como tonalidades. Com os dados da tabela acima, pode-se deduzir que Marais fazia cadências, geralmente, nos principais graus da escala sugeridos por Chapentier: a dominante e a medianta. A importância do primeiro, do terceiro e do quinto grau é a tendência que marca a música ocidental no século XVIII, sendo teorizada principalmente por Rameau em 1722. Porém, na prática, a música já apresentava os caminhos tonais já no final do século anterior com, por exemplo, Lully, como mostra Jean Duron no seu artigo *Réflexion sur Lully, architecte de la tonalité* (“Reflexão sobre Lully, arquiteto da tonalidade”). A teoria apresentada por Charpentier em seu tratado tem características da música tonal do século XVIII, conquanto ainda apresente elementos antigos; Marais, como foi visto nos exemplos acima, estava a par dessa prática.

6. CONCLUSÃO

Pudemos, ao longo desta dissertação, estudar elementos importantes da música francesa da segunda metade do século XVII: o contexto histórico de Luís XIV que influenciou o fazer musical do período, o mais forte agente estabelecedor dessa música (Jean-Baptiste Lully), um dos compositores mais prolíficos da época e seu tratado (Marc-Antoine Charpentier) e a *tragédie en musique*, expressão musical mais importante desse contexto. Todos esses elementos deram base para a análise de *Ariane et Bacchus*, *tragédie*, de autoria de Marin Marais, obra esquecida por mais de três séculos e reconstruída pelo LAMUSA.

Luís XIV influenciou intensamente a música da segunda metade do século XVII. Por buscar controlar a produção nacional e criar um estilo próprio de arte, impulsionou Lully a inventar um estilo francês musical autêntico, que teve seu expoente na *tragédie en musique*. Além disso, o compositor monopolizou, controlou e influenciou fortemente a prática musical de seu período. Muitos compositores contemporâneos (e mesmo após sua morte) se espelharam no mestre, principalmente músicos da corte e alunos, como é o caso de Marais.

Não obstante, em outros âmbitos, como certas igrejas, a música ainda tinha muita influência italiana. Charpentier foi um dos compositores que trabalhou com o estilo ultramontano, compondo principalmente música sacra. Sua música, mesmo a mais influenciada por Lully (sua única *tragédie en musique*), tem fortes traços da música da Itália, o que mostra que Lully não possuiu o monopólio e influência que desejava ter. Presumivelmente, Charpentier caiu no esquecimento após sua morte principalmente por ser julgado como um músico francês que não compunha no estilo francês (ou seja, lulliano), o que não é verdade, considerando que usava elementos da música de seu país.

A escolha do tratado de Charpentier (c. 1692) para analisar a obra de Marais se deu pelo fato de ser o texto ser contemporâneo e contemporâneo de *Ariane et Bacchus* (a peça é de 1696). Isso legitima a escolha, já que demonstra uma das tendências da composição dos anos que antecedem a composição da peça.

Marais foi aluno de composição de Lully, o que nos leva a pensar que seu estilo seguiria o de seu mestre. Porém, com a análise de *Ariane et Bacchus*, pudemos notar algumas peculiaridades e diferenças.

A estrutura dessa *tragédie en musique* é muito parecida com as de Lully: prólogo e cinco atos, muito uso dos *divertissements* e temática da mitologia. Alguns elementos também são semelhantes: frequentes mudanças de compasso, melodias movimentadas e forte fluidez na ação dramática (pouca diferença entre *récitatif* e *air*). Contudo em um ponto importante há uma grande diferença: a harmonia (que ocupa a maior parte das páginas do tratado).

Utilizando o tratado de Charpentier como referência, pudemos notar que muitas das práticas de Marais estão contidas nesse escrito. A primeira é o uso das dissonâncias: o compositor as utiliza largamente, principalmente aquelas mais incomuns na música francesa e que são listadas por Charpentier (como a quinta aumentada e a nona); a preparação e a resolução geralmente seguem as regras do tratado. Marais, na maior parte das vezes, serve-se da dissonância para delinear ou destacar as emoções dos personagens, além de criar diversidade, algo muito prezado por Charpentier em seu tratado.

Outro ponto analisado que está de acordo com o tratado é a utilização dos modos: Marais faz um uso sistemático das transposições a fim de caracterizar as partes do drama. Muitas de suas escolhas são parecidas com as indicações de Charpentier para cada modo. O compositor também determinou cada modo de maneira clara e veemente, na maior parte das vezes segundo as recomendações do tratado.

Um dos quesitos que mais está longe das recomendações de Charpentier é o da condução de vozes. O tratamento da sexta feito pelo compositor raramente segue o indicado no tratado; as regras para se evitar o paralelismo são com frequência quebradas, o que mostra uma influência da música francesa do começo da segunda metade do século XVII.

Em resumo, a análise feita nos permite concluir que Marais foi um compositor que sofreu influência de outras fontes além daquela de Lully: *Ariane et Bacchus* está repleta de uma harmonia complexa, que possui o objetivo de destacar a emoção dos personagens, característica oriunda principalmente da música italiana. O tratado de Charpentier serviu como parâmetro teórico para a análise, e grande parte das ideias do tratado está refletida na composição, com destaque para a parte mais original do tratado: a tabela de modos e afetos, que revela a grande importância que Charpentier dava a cada transposição dos modos. Marais se utiliza da transposição, num geral como indica o tratado, a fim de destacar os momentos dramáticos da obra.

Esta dissertação teve o objetivo de analisar *Ariane et Bacchus* através da teoria escrita por Charpentier. O tratado se mostrou eficaz, principalmente para analisar a harmonia da obra, permitindo-nos conhecer mais a fundo o estilo de Marais. No entanto, não conclui o assunto, mas apenas um de seus traços, e abre novos caminhos para o conhecimento da obra dramática desse compositor e da música dramática francesa da segunda metade do século XVII.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS:

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2004;

CHARPENTIER, M. A. **Médée**. Paris. Christophe Ballard, 1694. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP321529-PMLP294245-Charpentier_-_Med%C3%A9e.pdf (acessado em 12/11/2018);

LULLY, J. B. **Armide**. Paris. Christophe Ballard, 1686. Disponível em [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP297072-PMLP05463-Lully_-_Armide,_Tragedie_mise_en_musique_\(1686\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP297072-PMLP05463-Lully_-_Armide,_Tragedie_mise_en_musique_(1686).pdf) (acessado em 12/11/2018);

LULLY, J. B. **Atys**. Segunda edição. Paris, J. B. Christophe Ballard, 1720. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP84413-PMLP44600-LWV53-Atys09.pdf> (acessado em 12/11/2018);

MARAIS, M. **Ariane et Bacchus**. Paris: Centre de Musique Baroque de Versailles, Scarinci and All, no prelo;

RAGUENET, François. Paris. Jean Moreau, 1702. **Paralelo entre Italianos e Franceses no que Concerne à Música e às Óperas**. Disponível em: https://www.academia.edu/11341476/Tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Paralelo_entre_Italianos_e_Franceses_no_que_concerne_%C3%A0_M%C3%BAsica_e_%C3%A0s_%C3%93peras_de_Fran%C3%A7ois_Raguenet (acessado em 13/06/2019).

RAMEAU, J. **Treatise on Harmony**. Nova Iorque: Dover Publications, trad. Philip Gossett. 1971;

ZARLINO, G. **Le Istitutioni Harmoniche**. New Haven: Yale University, trad. Guy A. Marco e Claude V. Palisca. 1968;

FONTES SECUNDÁRIAS

BARNETT, G. **Tonal organization in seventeenth-century music theory**. In: CHRISTENSEN, T. The Cambridge history of Western music theory. Cambridge: Cambridge University Press. Sexta Edição, 2008.

BIANCONI, L. **Music in the Seventeenth Century**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1987;

CESSAC, C. **Marc-Antoine Charpentier**. Portland, Oregon: Amadeus Press, trad. E. Thomas Glasow, 1995;

CRUSSARD, C. **Marc-Antoine Charpentier théoricien**. *Revue de Musicologie*, Vol. 24, No. 75/76, 1945, pp. 49-68. Disponível em (<http://www.jstor.org/stable/926604>, acessado em 01/05/2019);

DE BROSSARD, Y. **Sébastien de Brossard**. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John. *Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press: Yonatan Sánchez, 2001;

DE LA GORCE, J.; MILLIOT, S. **Marais, Marin**. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John. *Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press: Yonatan Sánchez, 2001;

HILL, J. W. **Baroque Music - Music In the Western Europe (1580-1750)**. Nova Iorque: W.W. Norton and Company, 2005;

HITCHCOCK, H.W. **Charpentier, Marc-Antoine**. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John. *Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press: Yonatan Sánchez, 2001;

HOULE, G. **Meter in Music, 1600–1800: Performance, Perception, and Notation**. Indiana University Press, 2000.

MELCHIORETTO, A. **O Mito de Ariadne Contado e Cantado no Tempo de Luís XIV: Análise Comparativa de Textos de Perrin, Thomas, Corneille, De Visé, Jean Pic e Saint-Jean**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2017;

PALISCA, C. **Baroque**. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John. *Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press: Yonatan Sánchez, 2001;

PRUST, M. **Le Roy des Instruments: A Constituição da Família do Violino na França e os seus Usos na Corte de Luís XIV de 1653 a 1687**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2019;

PSYCHOYOU, T. **Les Règles de Compositions par Monsieur Charpentier: Statut des Sources**. https://www.academia.edu/8109352/Les_R%C3%A8gles_de_composition_par_M.r_Charpentier_statut_des_sources (acessado em 31/03/2019);

SADLER, G. **Tragédie en musique**. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John. Dictionary of Music and Musicians. New York: Oxford University Press: Yonatan Sánchez, 2001;

ROSAND, E. **The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament**. Oxford University Press. The Musical Quarterly, Vol. 65, No. 3, Julho de 1979, p. 346-359;

SCHWINDT, J. **A Stranger in his Own Land: Marc-Antoine Charpentier's Integration and Balance of French and Italian Styles in Two Christian Dramas**. Brandeis University, 2011;

VERSCHAEVE, M. **Traité de Chant et Mise en scène Baroques**. Paris: Editora Robert Martin, 2012.

ANEXO 1 – TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER (TRADUÇÃO DO FRANCÊS)

Regras de Composição pelo Senhor Charpentier

Quatro versos que se deve saber de cor

Não passe de O para O exceto se por movimento contrário

Há nada errado em mover-se de O para A

Evite passar de A para O por movimento igual;

Mas não receie mover de A para A.

O significa consonância perfeita, a saber, a oitava, a quinta, a quarta, e suas duplicações.

A significa consonância imperfeita, a saber, a terça e as sextas menor e maior e suas duplicações.

Consonâncias Perfeitas

Oitava, quinta, quarta

Chamadas de perfeitas por produzirem intervalos dissonantes sempre que se os aumenta ou os diminui.

Exemplo:

Consonâncias Imperfeitas

Terças e Sextas Maiores e Menores

Chamadas imperfeitas por produzirem intervalos dissonantes sempre que delas se adiciona ou se remove um semitom.

Exemplo²²:

²² Como no original, o segundo intervalo está marcado “maior”, no entanto Charpentier quis dizer “menor”.

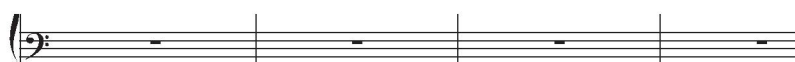
Não há absolutamente harmonia sem a terça; se há nenhuma contra o baixo, ela deve estar entre as partes.

A quinta isolada determina o acorde; essa é a razão pela qual não se deve fazer duas consecutivas, a não ser que sejam²³ de espécies diferentes, a fim de não causar dano à diversidade que é toda a essência da música.

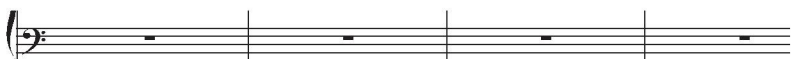
Chamo duas quintas consecutivas aquelas que são colocadas sobre o baixo e ascendem ou descendem um passo de uma vez, e não de outra forma.

Exemplo:

Quintas ruins porque são da mesma espécie.



Duas quintas consecutivas, boas porque são de diferentes espécies.

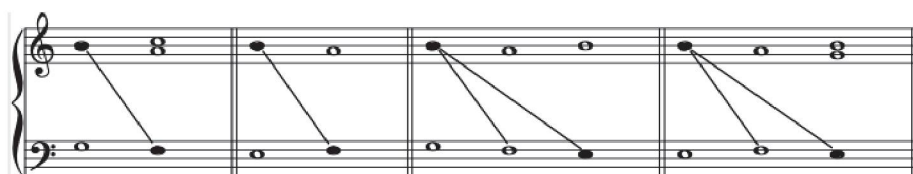


Há nada de errado com várias oitavas consecutivas entre as partes ou mesmo contra o baixo porque elas não determinam os acordes.

Os cantochões da igreja cantados por crianças e adultos em oitavas provam isso, já que não soam desagradáveis ao ouvido. Eu planejo falar sobre várias quartas consecutivas na seção que lida especificamente com a quarta.

Sobre as Relações Cruzadas

Uma relação cruzada ocorre quando uma nota ouvida numa parte superior produz um trítono contra uma mais grave ou contra o baixo, imediatamente na sequência.



²³ Na primeira cópia, é escrito em francês “ils”. É corrigido para “elles” na segunda cópia.

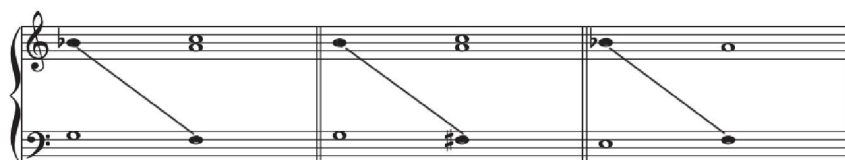
Muito ruim se não se distanciar diretamente do fá.

Muito bom porque repousa em mi.

Essa relação é de quinta e não de trítono.²⁴

Colocando um *b* no si ou um *#* no fá, a relação seria evitada.

Exemplo:



Muito bom pois há uma relação de quarta justa e não de trítono.

A falsa relação causada pela nota sensível ou pela supertônica do modo ou da cadência que se deseja fazer não é só permitida: é obrigatória.

A Supertônica e a Nota Sensível do Modo e da Cadência

Todos os modos e todas as cadências nas quais se deseja concluir devem ter uma nota sensível de meio tom e uma supertônica de um tom acima seus finais.

Depois dessas notas sensíveis, deve-se sempre ascender um semitom. Depois das supertônicas, deve-se sempre descender um tom.

É comumente dito que, sempre depois de qualquer sustenido, deve-se ascender um semitom, mas essa é uma afirmação muito geral. Isso se aplica somente quando o sustenido é uma nota sensível de um modo ou a cadência com a qual está se lidando.

A regra que também afirma que, depois de qualquer bemol, deve-se descender um semitom ou um tom não é geral o bastante. Deve-se também descer um tom depois de sustenidos que estão um tom acima da tônica do modo ou da cadência que está sendo formada.

²⁴ Essa frase não aparece na segunda cópia.

Sobre Falsas Relações Permitidas

Uma relação cruzada causada por nota sensível ou supertônica de um modo ou cadência não é só permitida como também obrigatória.

Por exemplo, o modo ou a cadência usada aqui é em ré; mi é a supertônica de ré; dó sustenido é a nota sensível de ré.



A falsa relação causada pela nota sensível de ré é tão agradável, sendo proibido evitá-la.

A falsa relação causada pela supertônica de ré é tão agradável, sendo proibido evitá-la.

Os italianos evitam a falsa relação colocando um bemol na supertônica. Eles assim o fazem com o propósito de expressar tristeza ou as débeis derradeiras palavras de um moribundo.²⁵

Recapitulação

Coloque uma terça contra o baixo ou entre as partes e a harmonia estará correta.

Evite quintas consecutivas de espécies iguais, ou seja, somente quando o baixo ascende ou descende por graus conjuntos, de modo que a diversidade será mantida.

Evite falsas relações exceto aquelas causadas por notas sensíveis de semitom ou supertônicas de modos ou cadências com as quais se esteja lidando, a fim de que o ouvido seja satisfeito.

²⁵ Esse parágrafo não aparece na segunda cópia.

Sobre o Movimento

Movimento similar ocorre quando as partes ascendem ou descendem simultaneamente. Isso impede que a música tenha a diversidade que ela exige.

Movimento contrário ocorre quando uma parte ascende enquanto a outra descende. Isso contribui maravilhosamente para a diversidade.

A Prática das Consonâncias Perfeitas e Imperfeitas

As consonâncias perfeitas — oitava, quinta e quarta — são representadas por O.

As consonâncias imperfeitas — terças e sextas maiores e menores — são representadas por A.

Primeira Regra

Não passe de O para O exceto por movimento contrário.

Ou seja, dois acordes perfeitos consecutivos em movimento similar ferem a diversidade. Devem ocorrer somente por movimento contrário.

Exceção

É possível ir da oitava para a quinta por movimento similar se a parte superior ascender um tom ou se o baixo descender um tom.



- A. Bom porque uma parte ascende por um largo intervalo enquanto a outra ascende por um tom.
- B. Melhor porque a regra é observada.
- C. Bom porque uma parte descende por um largo intervalo enquanto a outra descende por um tom.
- D. Melhor porque a regra é observada.

Pode-se ir da quinta à oitava por movimento similar se a parte superior descende um tom.

Exemplo²⁶



* Esse exemplo: bom, porque a primeira nota do baixo é acompanhada por uma sexta, e a segunda, por uma quinta, o que diversifica os acordes.²⁷

A. Bom porque uma parte descende por um largo intervalo e a outra por um passo.

B. Melhor porque a regra é seguida.

Várias quartas e quintas consecutivas em movimento similar são permitidas entre as partes superiores, desde que sejam de espécies diferentes e que se movam conjuntamente.

Exemplo:



C. Essas são boas pois se movem por graus conjuntos e porque a primeira e a última, que são mais incisivas que as outras, são de espécies diferentes.

D. Boas pela mesma razão.

Você notará, a propósito, que a quarta é a quinta invertida, e que a quinta é a quarta invertida. Isso é o que dá a elas algo em comum nesse caso particular.

Segunda Regra

Há nada de errado em mover de O para A.

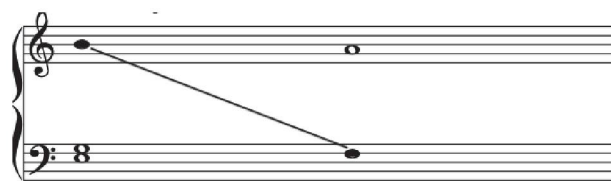
Ou seja, [há nada errado] quando se passa diretamente de um acorde perfeito para um imperfeito por qualquer tipo de movimento. Se uma acende, a outra descende, ou ambas

²⁶ “Aumentações para o baixo” quer dizer “adição aos exemplos anteriores”.

²⁷ Exemplo incompreensível. Provavelmente o primeiro intervalo era para ser uma sexta e o segundo, uma quinta.

simultaneamente ascendem ou descendem, diversidade sempre é mantida porquanto uma é perfeita e outra é imperfeita.

Única exceção



Se a décima primeira não se mover diretamente acima de fá, irá causar uma falsa relação.

Terceira Regra

Evite passar de A para O por movimento igual

Ou seja, de um acorde imperfeito se pode passar para um perfeito somente por movimento contrário.

A razão que permite se passar de um acorde perfeito para um imperfeito, por qualquer tipo de movimento, pareceria permitir o mesmo quando se deseja passar de um imperfeito para um perfeito. A terceira regra, não obstante, deve ser fielmente observada. O tratamento da sexta, que será abordado mais à frente, demonstrará seu resultado.

Exceção

É permitido passar da terça para a quinta e para a oitava por movimento similar, desde que a parte superior ascenda ou descenda por um grau.

Exemplo



Esses três exemplos são bons porque a voz superior se move por um grau enquanto o baixo se move por quarta, o que cria diversidade.

Quarta Regra

Não receie mover de A para A

Ou seja, pode-se escrever várias terças e sextas consecutivas em todos os tipos de movimento, sem ferir a diversidade, pois elas são quase sempre de diferentes espécies.

Exceção

Não se deve escrever duas terças maiores consecutivas quando o baixo descende um tom e não se move diretamente à outra nota, pois isso cria uma falsa relação.

Exemplo



E. Falsa relação se a décima primeira permanece muito tempo em fá.

F. Relação de quinta e, conseqüentemente, boa.

Eu marquei a terceira nota do exemplo acima em preto para mostrar três terças maiores consecutivas. Pode-se escrever até três, mas não mais.

Falarei sobre a quarta somente entre as dissonâncias.

Prática da Sexta

Não se deve escrever uma sexta, a não ser que haja perigo de escrever duas quintas consecutivas, ou seja, se o baixo não ascender ou descender por graus conjuntos.

Todas as sextas devem ser resolvidas.

Quando o baixo ascender um tom para permanecer na segunda nota, a sexta maior é escrita sobre a primeira nota.

Quando o baixo ascender um semitom e permanecer na segunda nota, uma sexta menor é escrita na primeira nota.

Mas quando o baixo ascende um tom e novamente ascende, sextas maiores ou menores são escritas de acordo com a figuração enquanto o baixo continuar ascendendo, porque há sempre perigo de escrever duas quintas consecutivas.

E quando o baixo ascende um semitom e novamente ascende, deve-se continuar escrevendo sextas maiores ou menores enquanto o baixo continuar a ascender, por causa do mesmo perigo.

Quando o baixo descende um semitom e permanece na segunda nota, uma sexta maior é escrita na primeira nota.

Quando o baixo descende um semitom e então descende, uma quinta ou uma sexta é escrita na primeira nota e uma sexta menor na segunda [nota]. Continua-se escrevendo uma sexta maior ou menor enquanto [o baixo] continua descendendo, porque sempre há perigo de escrever duas quintas consecutivas.

Quando o baixo descende um tom e permanece na segunda nota, uma sexta maior é escrita na primeira nota.

Se o baixo descender um tom e continuar descendendo, uma sexta natural é escrita na primeira e na segunda nota, uma sexta natural na terceira, e uma sexta maior ou menor enquanto o baixo continuar descendendo, porque deve-se recuar sempre fazer duas quintas consecutivas.

Prática da Sexta Maior

A sexta maior resolve na oitava um semitom acima, para a quinta com uma parte permanecendo estacionária [enquanto a outra ascende ou descende um tom], ou na terça, um ou dois graus abaixo.

Exemplo²⁸

Sexta Maior²⁹



28 Na segunda cópia (f. 28v), aparecem letras explicando cada exemplo. A: em oitava um semi-tom mais alto. B: em quinta sobre o mesmo lugar. C: em quinta um tom abaixo. D: em terça menor um grau abaixo. E: em terça maior dois graus abaixo. F: em terça menor dois graus abaixo. G: em terça maior um grau acima.

29 Há um erro no manuscrito: no quarto exemplo, a distância entre si bemol e ré é uma terça maior.

Sexta Menor³⁰

A sexta menor resolve dos mesmos modos que a maior, exceto com relação à oitava.



Exceção

A sexta menor resolve na oitava com bom efeito quando ascende um tom depois.³¹

Sexta menor resolvida em uma oitava.

Esse é o único modo de resolvê-la satisfatoriamente em uma oitava.

Ruim porque nunca se deve ascender a uma oitava exceto por sua nota sensível.

Se se for passar de uma sexta maior ou menor para a oitava de outros modos distintos daquele o qual eu indiquei, a sexta não seria devidamente resolvida, e estar-se-ia quebrando a Terceira Regra, que ensina que nunca se deve passar de um acorde imperfeito para um perfeito por movimento similar.

Exemplo



30 Adicionado à segunda cópia (f. 28v), há a explicação de cada exemplo por letras: A: em quinta sobre o mesmo lugar. B: em quinta um tom abaixo [um semi-ton é o correto]. C: em terça um grau abaixo. D: em terça maior dois graus abaixo. E: em terça menor dois graus abaixo [refere-se ao último exemplo].

31 O segundo exemplo foi adicionado.

- A. Resolvido de maneira ruim, e quebra a terceira regra pois há duas quintas consecutivas.
- B. Resolvido de maneira ruim, porque viola a Terceira Regra, e ambos acordes procedem por graus disjuntos.
- C. Resolvido de maneira ruim, pois a sexta menor nunca é resolvida na oitava.
- D. Resolvido de maneira ruim, porquanto viola a Terceira regra, e há duas quintas consecutivas.
- E. Resolvido de maneira ruim, porque a sexta maior nunca é resolvida numa quinta, salvo quando uma parte permanece estacionária ou se move descendentemente.
- F. Resolvido de maneira ruim; fere a Terceira Regra.
- G. Muito ruim, pois não é absolutamente resolvida. As duas partes saltam e violam a Terceira Regra e a diversidade
- H. Terrível, por causa do trítono; ademais, é resolvido de maneira ruim e fere a Terceira Regra.

Dissonâncias

Há treze dissonâncias:

1. A nona maior
2. A nona menor
3. A oitava aumentada
4. A oitava diminuta
5. A sétima maior
6. A sétima menor e muito pequena, ou seja, diminuta
7. A quinta aumentada
8. A quinta diminuta (ou falsa)
9. O trítono

10. A quarta justa
 11. A quarta diminuta
 12. A segunda maior (Note que ele não menciona a segunda aumentada ou muito grande)
 13. A segunda menor
- e todas as suas duplicações e oitavas.

Tempos Forte e Fracos

Note que há tempos fracos e fortes em música.

Em um compasso com quatro tempos, o primeiro e o terceiro são fortes, o segundo e o quarto são fracos.

Em um compasso com dois tempos, o primeiro é forte e o segundo é fraco.

Em um compasso com três tempos, todos são iguais; se desejado, o segundo e o terceiro podem ser fracos, mas o primeiro é sempre longo.

Todos os tempos [em tempo ternário] são fortes e iguais. Quando há várias notas de igual valor no mesmo compasso, se o número for par, a primeira será forte, a segunda, fraca, a terceira, forte, e a quarta, fraca; e se o número for ímpar, a primeira será fraca.³²

Os compassos

$6/4$ e $6/8$ têm dois tempos iguais, então bata dois em um compasso.

Os compassos $9/4$ e $9/8$ têm três tempos iguais, então bata três em um compasso.

O compasso $12/8$ tem quatro tempos iguais, então bata quatro em um compasso.

O compasso $4/8$ tem dois tempos iguais, então bata dois em um compasso.

³² A última frase é incompreensível.

Prática das Dissonâncias

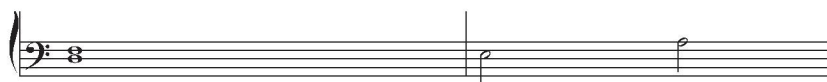
A nona é preparada em um tempo fraco, suspensa em um tempo forte, e resolvida descendendo um grau (que é a mais próxima consonância) no próximo tempo fraco.

Exemplo



A sétima é preparada no tempo fraco, suspensa em um tempo forte, e resolvida descendendo um grau no próximo tempo fraco.³³

Exemplo



Dissonâncias Aumentadas

As dissonâncias aumentadas, como a oitava aumentada, a quinta aumentada, e a quarta aumentada, são feitas com ou sem preparação, como desejado, em qualquer tempo do compasso. Resolvem ascendendo um grau.

A oitava aumentada é tratada como os exemplos a seguir ilustram.³⁴

³³ O primeiro exemplo adicionado à primeira cópia não aparece na segunda.

³⁴ “Esse acorde é muito lamentoso” não aparece na segunda cópia.



A oitava aumentada pode ser tratada somente da maneira ilustrada em A e B, e é acompanhada por uma sexta aumentada no exemplo C.

A quinta aumentada pode ou não ser preparada. Pode ser feita em qualquer tempo do compasso e resolve ascendendo um grau ou permanecendo estacionária.

Exemplo³⁵



A quarta aumentada ou trítone pode ou não ser preparada em qualquer tempo do compasso e resolve ascendendo um grau.

Exemplo

³⁵ O sétimo exemplo está repetido erroneamente no manuscrito. Na segunda cópia, esse erro não aparece. O exemplo terceiro foi adicionado.



- A. Preparada, e resolvida um semitom acima na oitava, sexta ou terça.
- B. Não preparada, e resolvida um tom acima.
- C. Quando é seguida por uma quarta.
- D. Bom tratamento italiano. A terça maior está implícita.

Você irá notar no exemplo acima³⁶ que a segunda é preparada somente mentalmente em sol, enquanto o baixo descende. Então se torna um uníssono ou oitava. Isso é chamado de preparação por suposição.

Prática da Quarta

A quarta é considerada ora como consonância, ora como dissonância.

A quarta, apesar de consonância perfeita, é, no entanto, tratada como dissonância. É muito mais desagradável do que a quinta, mesmo sendo uma inversão desta.

Quando a quarta é considerada uma dissonância, é preparada por ela mesma em um tempo fraco, suspensa em um tempo forte, e resolvida em um tempo fraco descendendo um grau.

Exemplo da quarta como dissonância³⁷



³⁶ Esse exemplo foi adicionado.

³⁷ Os dois últimos exemplos foram adicionados.

Quando se considera a quarta como um acorde perfeito, é feita sem preparação, em qualquer tempo, acompanhada da sexta, e resolvida em uma sexta um grau acima.

Exemplo



- A. A quarta é resolvida em uma sexta e feita no tempo forte.
- B. A quarta é acompanhada pela sexta, feita e resolvida em um tempo forte.
- C. A quarta é feita em um tempo fraco e propriamente resolvida em uma sexta.

Você notará de passagem que quando a quarta é considerada uma consonância perfeita, ela sempre se move conjuntamente.

Duas quartas consecutivas de espécies iguais ou diferentes são permitidas contra o baixo, mas não mais [do que duas].

Exemplo



Dissonâncias Diminutas

Dissonâncias diminutas, como a oitava [diminuta], a quinta, e a quarta falsa, são preparadas em qualquer tempo do compasso, e resolvidas descendendo um semitom.

Exemplo



- A. Oitava falsa em um tempo fraco, sem preparação.
- B. Oitava falsa em um tempo forte, sem preparação.
- C. Preparada pelo baixo.

Quinta Falsa ou Diminuta



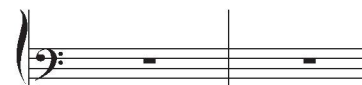
- D. Quinta falsa, não preparada, em um tempo forte e resolvida devidamente.
- E. Feita em um tempo fraco e resolvida satisfatoriamente.
- F. Preparada e resolvida satisfatoriamente.

Perceba que todas as dissonâncias diminutas se movem sempre conjuntamente.

Quarta Falsa ou Diminuta



Isso é o que significa.



É apenas escrito desta
maneira.

Prática da Segunda

Diferença entre a nona e a segunda: a diferença entre a nona e a segunda é que a nona é suspensa ou resolvida por si própria descendendo um grau, mas a segunda é somente suspensa e resolvida no baixo descendendo um grau.

A segunda é sempre preparada no baixo em um tempo fraco, feita num tempo forte, resolvida permanecendo estacionária enquanto o baixo descende um grau em um tempo fraco.

Exemplo



Da nota segurada

A nona e a sétima acima de uma nota segurada no baixo são escritas em tempos fracos, movendo-se por graus conjuntos. São resolvidas descendendo um grau para as mais próximas consonâncias.

Nenhuma das dissonâncias aumentadas podem ser feitas em uma nota segurada no baixo.

Dissonâncias diminutas podem ser feitas em uma nota segurada no baixo. Resolvem descendendo um semitom para a consonância mais próxima.

A quarta sobre uma nota segurada no baixo é feita em qualquer tempo do compasso. Move-se por graus conjuntos e resolve descendendo um grau na consonância mais próxima.

A segunda pode ser feita em uma nota segurada no baixo, em tempos fracos ou notas fracas. Resolve ascendendo ou descendendo um grau para suas mais próximas [consonâncias].

Sobre uma nota segurada no soprano ou em alguma outra parte superior, para o baixo é permitido todas as dissonâncias, exceto as aumentadas e as diminutas, em tempos ou notas fracas. São resolvidas ascendendo ou descendendo um grau para as consonâncias mais próximas.

Recapitulação

A nona, a sétima e a quarta são preparadas em um tempo fraco. São suspensas em um tempo forte e resolvidas descendendo um grau.

Dissonâncias aumentadas podem ou não ser preparadas em qualquer tempo do compasso. Resolvem ascendendo um grau.

Dissonâncias diminutas podem ou não ser preparadas em qualquer tempo do compasso. Resolvem descendendo um grau.

Fim das Regras

Procedimentos Habituais³⁸

Quando o soprano descende uma terça menor, faça com o baixo uma terça maior com a segunda nota do soprano. Quando este descende uma terça maior, faça com o baixo uma terça menor com sua segunda nota.

Exemplo³⁹



A. O soprano descende uma terça menor; o baixo forma uma terça maior com ele.

B. O soprano descende uma terça maior; o baixo forma uma terça menor com ele.

Quando o soprano é preparado e então descende um grau, o baixo deve sempre formar a nona, sétima ou quarta contra a nota preparada. Quando o baixo é preparado e então descende um grau, o soprano deve sempre formar a quarta, segunda ou trítone contra as notas preparadas.

³⁸ “Routines” no original, que significa alguma arte aprendida pela prática e não por regras ou princípios.

³⁹ No exemplo D, o bequadro no lugar no bemol que adicionamos.

Do Modo

O modo é um intervalo de uma oitava, por exemplo, do dó grave ao dó agudo.

Há tantos modos quanto há notas (como há notas em uma escala).

Todos os modos podem ser relacionados aos de dó ou de ré.

O modo de dó tem uma terça maior.

O modo de ré tem uma terça menor.

Todos os modos com uma terça maior se assemelham com o modo de dó.

Todos os modos com uma terça menor se assemelham com o modo de ré.

Os modos têm três graus essenciais, nomeadamente, o final, que é a tônica do modo, a terça acima do final, que é chamada de mediantes, e a quinta acima do final que é chamada de dominante.

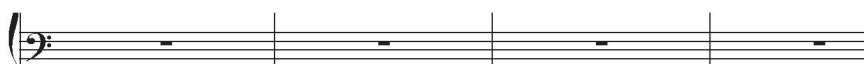
Modos com uma terça maior têm somente dois graus essenciais, a saber, o final e a dominante.

Modos com uma terça menor tem três graus essenciais, isto é, o final, a mediantes e a dominante.

A nota sensível serve para ascender de acordo com o acorde do modo, e a supertônica, para descender agradavelmente a ele.

As dominantes dos modos com a terça menor têm um semitom acima delas, que serve para descender agradavelmente a elas.

Quando o baixo faz o que o soprano fez, ou seja, quando ele tem as mesmas notas que o soprano teve, dê a este [as mesmas notas] que o baixo teve.



O exemplo acima é chamado inversão⁴⁰.

A sexta é a terça invertida.

A terça é a sexta invertida.

Isso é como fugas com duas, três ou quatro sujeitos⁴¹ harmonizam para criar toda a beleza da música.

A prática faz o trabalhador.

*Fabricando fabri fimus.*⁴²

40 No original, “conversion”, que significa contraponto reversível.

41 No original, “dessein”, que, segundo J. J. Rousseau, significa “invenção e condução do sujeito, a disposição de cada parte, e a ordenação geral do todo”. (CESSAC, 1988).

42 Esta frase em latim tem o mesmo significado da frase logo acima.

ADIÇÕES ORIUNDAS DO ORIGINAL DO SENHOR DUC DE CHARTRES

Sextas e terças, aumentadas, maiores, menores e diminutas.

Definição de Música

Música é uma combinação harmônica de sons agudos, médios e graves.

A terça, seja contra o baixo ou entre as partes, cria toda a harmonia.

A diversidade sozinha faz tudo ser perfeito, assim como uniformidade faz tudo ser maçante e sem prazer. Mudanças de tempo e modo são boas e contribuem maravilhosamente para a diversidade que a música necessita.

Dissonâncias preparadas e resolvidas propriamente, combinadas com consonâncias perfeitas e imperfeitas, produzem, de modo não menos importante, essa diversidade.

Música composta somente com consonâncias seria maçante, e se também cheia de dissonâncias, seria desagradável, porque esses dois extremos ferem a diversidade. Diligentemente evitar falsas relações, bem como a omissão da terça entre as partes ou contra o baixo.

Porque os Modos são Transpostos

A primeira e menos importante razão para isso é fazer com que a mesma peça musical seja cantável por todos os tipos de voz.

A segunda e principal razão é a expressão de diferentes emoções, para as quais os diferentes tons e emoções são muito apropriados.

Energia dos modos

Dó maior: Feliz e guerreiro

Dó menor: Sombrio e triste

Ré menor: Solene e piedoso

Ré maior: Jubiloso e muito guerreiro

Mi menor: Afeminado, amoroso e lamentoso

Mi maior: Irascível e clamoroso

Mi bemol maior: Cruel e desagradável

Mi bemol menor: Horrível, medonho

Fá maior: Furioso e de temperamento rápido

Fá menor: Sombrio e lamentoso

Sol maior: Docemente jubiloso

Sol menor: Sério e magnífico

Lá menor: Tenro e lamentoso

Lá maior: Jubiloso e pastoral

Si bemol maior: Magnífico e jubiloso

Si bemol menor: Sombrio e terrível

Si menor: solitário e melancólico

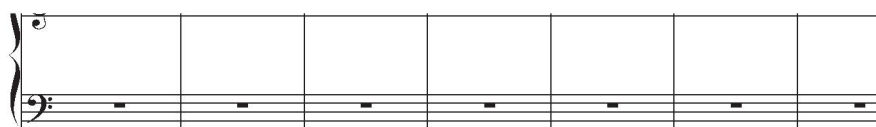
Si maior: Severo e lamentoso

Cadências

Em música, cadência possui dois significados. O primeiro é a precisa e exata observância dos valores de tempo, e o segundo é um caimento ou um repouso que ocorre de tempos em tempos. As cadências nas quais o baixo ascende uma quarta ou descende uma quinta são períodos da música e devem ser usados somente a fim de conclusão. É por isso que todas as composições musicais terminam com esse tipo de cadência. É chamada de cadência final quando repousa na tônica do modo.

A cadência de sétima que resolve em uma sexta ocorre quando o baixo descende um grau. Essa cadência é empregada num sentido conclusivo, mas mesmo assim exige algo depois. É empregada no meio de uma canção. Em música, é equivalente a [pontuações] : ou ; ou ? no discurso.

Uma cadência indeterminada ocorre quando o baixo ascende uma quinta ou um grau, ou quando descende uma quarta para um dos acordes do modo. É empregada somente para dividir o quanto da frase for necessário para fazer sentido, assim como vírgulas no discurso separam as orações subordinadas e uma sentença.



Dos Acordes Essenciais dos Modos

Os modos menores têm três acordes essenciais nos quais se deve fazer cadências, a saber, o final, sua terça e sua quinta superior.

Os modos maiores têm, por sua vez, dois acordes essenciais nos quais se deve fazer cadência, a saber, seu final e sua quinta.

Modo menor

Lá: dominante

Fá: medianta

Ré: final

Qualquer outra cadência que seja usada será considerada como de fora do modo.

Modo maior

Sol: dominante

Dó: final

Qualquer outra cadência que seja usada será considerada como de fora do modo.

Das Supertônicas e Notas Sensíveis dos Modos ou Cadências que se Planeja Usar

Todas as cadências nas quais há uma quinta descendente ou uma quarta ascendente contêm um tom [supertônica] acima de seu final e um meio-tom [nota sensível] abaixo do seu final.

Exemplo

Cadência em Dó

Ré: supertônica

Dó: final

Si: nota Sensível

Cadência em Ré

Mi: supertônica

Ré: final

Dó sustenido: nota sensível

A dominante dos modos menores têm, além da supertônica e da nota sensível, outro semitom acima dela, que repousa muito agradavelmente.

Dominante do Modo Menor

O modo de ré

Za⁴³: nota sensível

Lá: dominante

Diz-se que comumente que é sempre necessário ascender um semitom após um sustenido, e descender um semitom após um bemol, mas essa regra é muito geral. Somente após um sustenido que é nota sensível é que se torna necessário ascender um semi-tom. E somente após um bemol ou um semi-tom sensível acima da dominante do modo menor é que se deve descender meio-tom.

Esses tons e notas sensíveis são tão privilegiados e conduzem tão naturalmente às cadências que se faz, que a falsa relação que pode resultar não deve ser evitada mas, sim, usada o máximo possível.

Da Relação Cruzada

A relação cruzada é o intervalo do trítono formado por uma nota na parte superior contra uma nota na parte inferior ou o próprio baixo. Acontece imediatamente após e chega a uma pausa.

Exemplo



Para evitar essas relações cruzadas, deve-se colocar um bemol no si ou um sustenido no fá, para fazer a relação de quarta perfeita.⁴⁴

Falsas relações excelentes para tratar e outras ruins para evitar:

⁴³ Antes de definitivamente se abandonar o sistema de hexacorde de Guido d'Arezzo, durante o século XVII, a sétima nota com bequadro era chamada de si e a sétima nota com bemol era chamada de sa ou za.

⁴⁴ Isso está ausente da segunda cópia.

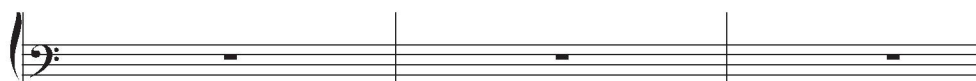


Recapitulação

Grande diversidade em música; a terça entre as vozes ou contra o baixo; dissonâncias habilmente misturadas com consonâncias perfeitas e imperfeitas; sem relações cruzadas a menos as causadas por supertônicas e notas sensíveis de cadências sendo feitas; expressão natural do sujeito; boa escolha de tempos e modos que são apropriados para as emoções que se deseja descrever; a música não pode falhar em ser bonita e boa.

A nona e a sétima sobre uma nota segura no baixo ocorrem em um tempo fraco e são resolvidas um grau abaixo na próxima consonância.

Exemplo



Das Belezas da Música

Modulação regular, ou seja, os acordes tão bem conectados que passam inevitavelmente de um para outro o mais suave possível.

Evitar os intervalos proibidos muito contribui para uma bela modulação.

Enumeração dos intervalos proibidos que devem ser evitados:



Mesmo assim, a expressão ou emoção do sujeito às vezes requer o uso de um desses falsos intervalos; então eles são traços de mestre.

Imitação à quinta ou à quarta, ascendendo ou descendendo, não é uma das menores belezas.

A imitação deve ser curta e leve.

Fuga é a imitação da melodia à quarta ou à quinta, ascendendo ou descendendo.

A fuga deve ser maior e mais séria do que a imitação.

Os italianos nunca compõem somente uma fuga, mas duas, três e quatro simultaneamente, o que torna a sua música tão admirável.

O tipo mais bonito de fuga é aquele que é vivaz e premente.

Por isso que nunca se deve colocar uma pausa em uma parte quando se compõe uma fuga para uma peça vocal.

A prática ensina mais do que todas as regras.

SUMÁRIO DOS PRINCÍPIOS DE ACOMPANHAMENTO PELO SENHOR CHARPENTIER

Evite relações cruzadas proibidas.

Evite duas quintas consecutivas.

No órgão, evite tocar com uma mão o que já está sendo tocado pela outra.

Coloque a terça entre as partes se você não quiser colocá-la contra o baixo.

Sobre todas as dominantes dos modos, coloque uma terça maior a não ser que esteja marcado diferentemente, e você estará acompanhando corretamente.

Nunca seja ambicioso para mostrar a rapidez das mãos.

Escute a voz do cantor; ascenda se ela descende; se ela ascende, descenda repetindo a nota duas ou três vezes. Esse é um acompanhamento de bom gosto e discreto.

Aqueles que fazem tal tumulto e que levantam suas mãos para bater no teclado são incapazes de fazer um bom acompanhamento.

O que é dito de um instrumento é aplicável a todos os outros também.

Quando a voz descansa, o brilho da mão [do acompanhador] pode aparecer sem ofender o bom gosto.

ANEXO 2 – TRATADO DE COMPOSIÇÃO DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER (EM FRANCÊS)

Règles de Composition par Mr. Charpentier

Quatre vers qu'il est bon de savoir par cœur

De l'O ne passe à l'O que par chemin contraire

Qui de l'O passe à l'A ne manque aucunement

De l'A passant à l'O, suis même mouvement;

Mais de l'A passe à l'A sans crainte mal faire.

L'O signifie les accords parfaits, savoir, l'octave la quinte, la quarte et leurs répliques.

L'A signifie les accords imparfaits, savoir la tierce et sixte mineure et majeure et leurs répliques.

Consonances parfaites

Octave, quinte, quarte

Appelées parfaites, parce qu'on n'y peut rien ajouter ni diminuer sans faire une dissonance.

Exemple:

Consonances imparfaites

Tierces et sixtes majeures et mineures

Appelées imparfaites parce qu'on en peut ôter et on y peut ajouter un demi-ton sans faire une dissonance.

Exemple:

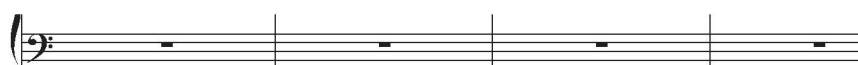
Il n'y a point d'harmonie sans tierce; si ce n'est contre la basse, il faut que ce soit entre les parties.

La quinte seule détermine l'accord, c'est pourquoi il n'en faut jamais faire deux de suite à moins qu'elles ne soient de différente espèce, pour ne pas blesser la diversité qui fait toute l'essence de la musique.

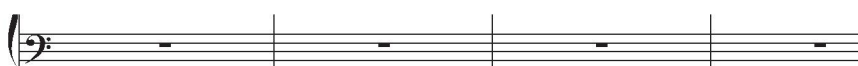
J'appelle deux quintes de suite celles qui sont faites sur la basse qui monte ou qui descend par degrés conjoints et non autrement.

Exemple:

Quintes mauvaises parce qu'elles sont de semblant espèce:



Deux quintes de suite bonnes parce qu'elles sont de différente espèce.

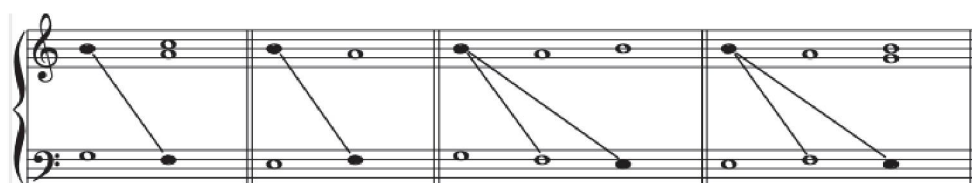


Plusieurs octaves de suite entre les parties ou même contre la basse ne font point de faute parce qu'elles ne déterminent point les accords.

Le plain-chant de l'église chanté par les petits et par les grands à l'octave les uns des autres fait foi comme ils ne sont point durs à l'oreille.

De la fausse relation

La fausse relation se fait quand on vient d'entendre une note dans une partie supérieure qui fait triton contre une note qu'on entend immédiatement après dans une partie inférieure ou dans la basse.



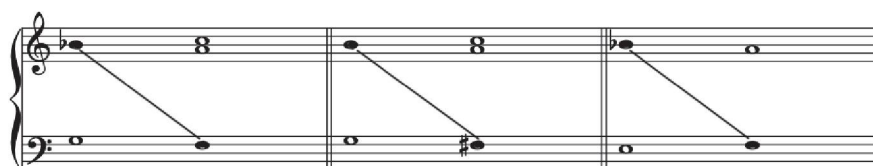
Très mauvaise si l'on se repose sur le *fa*.

Très bon parce qu'on ne se repose que sur le *mi*.

Cette relation est de quinte et non pas de triton.

En mettant un bémol au *si* on une dièse au *fa* on éviterait la fausse relation.

Exemple:



Très bon parce qu'il y a relation de bonne quarte et non pas de triton.

La fausse relation causée par le demi-ton ou ton favori du mode ou de la cadence qu'on veut faire non seulement est permise mais il est défendu de l'éviter.

Du ton et demi-ton favori du mode et de la cadence

Tous les modes et toutes les cadences où l'on a dessein de tomber ont un demi-ton favori et un ton favori au-dessus de leurs finales.

Après ces demi-tons favoris il faut toujours monter d'un demi-ton, et après les tons favoris il faut toujours descendre d'un ton.

On dit communément qu'après tous les dièses, il faut toujours monter d'un demi-ton; mais c'est parler trop généralement. Cela ne se doit entendre que quand les dièses sont les demi-tons favoris d'un mode ou d'une cadence qu'on veut traiter.

La règle qui enseigne aussi qu'après tous les bémols il faut descendre toujours d'un demi-ton ou d'un ton n'est pas assez générale parce qu'on doit aussi descendre toujours d'un ton après les dièses quand ils sont les tons favoris au-dessus de la finale du mode ou de la cadence qu'on traite.

De la fausse relation permise

La fausse relation causée par le demi-ton ou le ton favori d'un mode ou d'une cadence, non seulement est permise, mais il est défendu de l'éviter.

Par exemple le mode ou la cadence que je veux traiter est le *Ré*, le *mi* est le favori du *Ré*, l'*ut#* est le demi-ton favori du *Ré*.



La fausse relation causée par le demi-ton favori du *Ré* est si agréable qu'il est défendu de l'éviter.

La fausse relation causée par le ton favori de *Ré* est si agréable qu'on ne doit pas l'éviter.

Les Italiens en mettant un bémol au favori ton évitent la fausse relation mais c'est pour exprimer les douleurs ou la faiblesse des dernières paroles d'un moribond.

Récapitulation

Faites tierce contre la basse ou entre les parties, l'harmonie sera juste.

Évitez les deux quintes de semblable espèce de suite, c'est-à-dire seulement quand la basse monte ou descend de degré conjoint, la diversité sera observée.

Évitez les fausses relations excepté celles qui sont causées par la par les demi-tons ou tons favoris des modes ou cadences que vous traiterez, l'oreille sera satisfaite.

Du mouvement

Le mouvement semblable, c'est quand les parties montent ou descendent en même temps, ce qui empêche la diversité que demande la musique.

Le mouvement contraire est quand les unes montent en même temps que les autres descendent, ce qui contribue merveilleusement à la diversité.

Pratique des consonances parfaites et imparfaites

Les consonances parfaites — octave, quinte, quarte — sont signifiées par O.

Les consonances imparfaites — tierce et sixte majeures et mineures — sont signifiées par A.

1^{re} Règle

De l'O ne passe à l'O que par chemin contraire

C'est-à-dire que deux accords parfaits de suite et par même mouvement blesseraient la diversité, et qu'on ne les peut faire que par mouvement contraire.

Exception

On peut aller de l'octave à la quinte par même mouvement, pourvu que le dessus ne monte ou que la basse ne descende que d'un ton.



A. Bon parce que l'un monte de beaucoup quand l'autre ne monte que d'un ton.

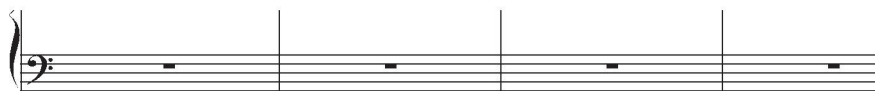
B. Meilleur parce que la règle est observée.

C. Bon parce que l'un descend beaucoup quand l'autre ne descend que d'un ton

D. Meilleur parce que la règle est observée.

On peut aller de la quinte à l'octave par même mouvement pourvu que le dessus ne descende que d'un ton.

Exemple



* Cet exemple bon parce que la première note de la basse est accompagnée de la sixte, et la seconde de la quinte, ce qui diversifie les accords.

A. Bon parce que l'un descend beaucoup et l'autre peu.

B. Meilleur parce que la règle est suivie.

Plusieurs quarts ou quintes de suite et par mouvements semblables sont encore permises entre les parties supérieures pourvu qu'elles soient de différente espèce et qu'elles cheminent par degrés conjoints.

Exemple:



C. Bonnes parce qu'elles cheminent par degrés conjoints et parce que la première et la dernière qui piquent plus que les autres sont de différente espèce.

D. Bonnes par la même raison.

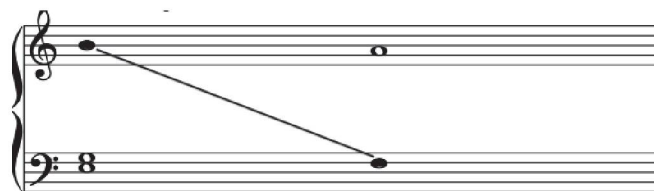
Vous remarquerez en passant que la quarte est une quinte renversée et que la quinte est une quarte retournée. C'est ce qui fait que la raison de l'une est commune à l'autre en cette occasion seulement.

2^e Règle

Qui de l'O passe à l'A ne manque aucunement

C'est-à-dire que d'un accord parfait on passe immédiatement à un imparfait par toute sorte de mouvement, que l'on monte quand l'autre descend ou que tous deux montent ou descendent en même temps; la diversité y subsiste toujours parce que l'un est parfait et l'autre imparfait.

Seule exception



Supposé qu'on se repose sur le *fa*, cela serait fausse relation.

3^e Règle

De l'A passant à l'O suis même mouvement

C'est-à-dire que d'un accord imparfait on ne peut passer à un parfait que par mouvement contraire.

La raison qui permet de passer d'un accord parfait à un imparfait par toutes sortes de mouvements semblerait autoriser à faire la même chose quand on veut passer de l'imparfait au parfait; cependant il faut observer régulièrement la 3^e règle, la pratique de la sixte dont je traiterai ci-après en montrera la conséquence.

Exception

On permet d'aller de la tierce à la quinte et à l'octave par mouvement semblable, pourvu que le dessus ne monte ou ne descende que d'un degré.

Exemple



Ces trois exemples sont bons parce que le dessus ne chemine que d'un degré quand la basse se meut de quarte, ce qui fait diversité.

4^e Règle

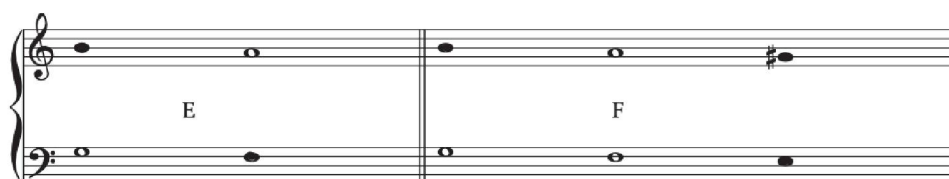
Mais de l'A passe à l'A sans crainte de mal faire

C'est-à-dire qu'on peut faire plusieurs tierces et plusieurs sixtes de suite par toute sorte de mouvement sans pécher contre la diversité parce qu'elles sont presque toujours de différente espèce.

Exception

On ne peut faire deux tierces majeures de suite quand la basse descend d'un ton pour se reposer sur la seconde note parce qu'il y a fausse relation.

Exemple



E. Fausse relation supposé qu'on se repose sur le *fa*.

F. Relation de quinte et bon par conséquent.

J'ai marqué la 3^e note du dessus en noire pour montrer que ce sont trois tierces majeures de suite et qu'on en peut faire jusqu'à trois de suite mais non pas davantage.

Je ne parlerai de la quarte que parmi les dissonances.

Pratique de la sixte

Il ne faut jamais faire sixte qu'on ne soit en danger de faire deux quintes de suite, c'est-à-dire que la basse ne monte ou ne descende de degré conjoint.

Toute sixte veut être sauvée.

Quand la basse monte d'un ton pour se reposer sur la 2^e note, on fait sixte majeure sur la 1^{re} note.

Quand la basse monte de demi-ton pour se reposer sur la 2^e note, on fait sixte mineure sur la 1^{re} note.

Mais quand la basse monte d'un ton pour monter encore, on fait sixte majeure ou mineure selon qu'il sera marqué tant que la basse montera parce qu'on est toujours en danger de faire deux quintes de suite.

Et quand la basse monte de demi-ton, pour monter encore on sera sixte majeure ou mineure tant qu'elle montera parce qu'on craint la même chose.

Quand la basse descend de demi-ton pour se reposer sur la 2^e note, on fait sixte majeure sur la 1^{re} note.

Quand la basse descend de demi-ton, pour descendre encore on fait quinte ou sixte sur la 1^{re} note, sixte mineure sur la 2^e note e sixte majeure ou mineure selon qu'elle sera marquée tant que la basse descendra parce que l'on est toujours en danger des deux quintes de suite.

Quand la basse descend d'un ton pour se reposer sur la 2^e note, on fait sixte majeure sur la 1^{re} note.

Mais si la basse descend d'un ton pour descendre encore, on fait sixte naturelle sur la 1^{re} et sur la 2^e note, sixte naturelle sur la 3^e et sixte majeure ou mineure tant que la basse descendra parce qu'on craint toujours les deux quintes de suite.

Pratique de la sixte majeure

La sixte majeure se sauve en octave un demi-ton plus haut, en quinte sur la même place ou en descendant d'un ton, ou en tierce un degré ou deux plus bas.

Exemple

Sixte majeure



Sixte mineure

La sixte mineure se sauve en toutes les manières qu'on sauve la majeure, excepté en octave.



Exception

La sixte mineure est bien sauvée en octave quand c'est pour monter d'un ton après.

Sixte mineure sauvée en 8^e.

Il n'y a que cette manière pour la bien sauver en octave.

Mauvais parce qu'on ne monte jamais à une octave que par son demi-ton favori.

Si l'on passait de la sixte tant majeure que mineure à l'8^e par d'autres chemins que ceux que je viens de marquer, la sixte ne serait pas sauvée, et l'on pêcherait contre la 3^e règle qui enseigne de ne point passer de l'accord imparfait au parfait par mouvement semblable.

Exemple



- A. Mal sauvée et contre la 3^e règle; de plus, cela représente deux quintes de suite.
- B. Mal sauvée; de plus, cela choque la 3^e règle; de plus, tous les deux sautent.
- C. Mal sauvée car la sixte mineure ne se sauve point en octave.
- D. Mal sauvée; de plus, cela choque la 3^e règle et représente deux quintes de suite.

- E. Mal sauvée car la sixte majeure ne se sauve point en quinte si ce n'est sur la même place ou un ton plus bas.
- F. Mal sauvée; de plus, cela choque la 3^e règle.
- G. Bien mauvais, car elle n'est point sauvée, les deux parties sautent, et choque la 3^e règle et la diversité.
- H. Affreux à cause de la modulation du triton; de plus, elle est mal sauvée et choque la 3^e règle.

Des dissonances

Il y a treize dissonances:

1. La 9^e majeure
2. La 9^e mineure
3. La 8^e superflue
4. La 8^e diminuée
5. La 7^e majeure
6. La 7^e mineure est très petite c'est-à-dire diminuée
7. La 5 superflue
8. La 5 diminuée ou fausse
9. Le triton
10. La bonne quarte
11. La quarte diminuée
12. La 2^e (Nota qu'il ne parle point de la seconde superflue ou très grande)
13. La 2^e mineure

et leurs répliques ou octaves.

Des temps forts et faibles

Remarquez qu'il y a des temps forts et faibles dans la musique.

À la mesure à quatre temps, le 1^{er} temps, et le 3^e sont forts, le 2^e et le 4^e sont faibles.

À la mesure à deux temps, le 1^{er} est fort et le 2^e est faible.

À la mesure à trois temps, tous les temps sont égaux et si l'on veut, le 2^e et le 3^e seront faibles mais le 1^{er} est toujours long.

Tout les temps sont forts et égaux. De plusieurs notes d'égale valeur renfermées dans la même mesure si le nombre est pair, la 1^{er} est forte, la 2^e faible, la 3^e forte, et la 4^e faible; et si le nombre est impair la première est faible, etc.

Les mesures

6/4 et 6/8 ont deux temps égaux et se battent en deux temps.

Les mesures 9/4 e 9/8 ont trois temps égaux et se battent à trois temps.

La mesure 12/8 a quatre temps égaux et se bat à quatre temps.

La mesure 4/8 a deux temps égaux et se bat à deux temps.

Pratique des dissonances

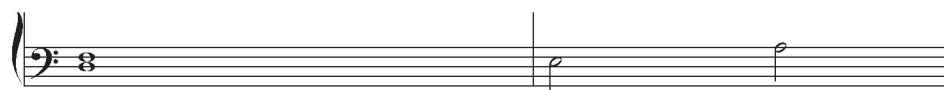
La 9^e se lie elle-même sur un temps faible, se fait sur un temps fort et se sauve en baissent elle-même d'un degré sur un temps faible.

Exemple



La 7^e se lie elle-même sur le temps faible, se fait sur un temps fort et se sauve en baissant elle-même d'un degré sur un temps faible.

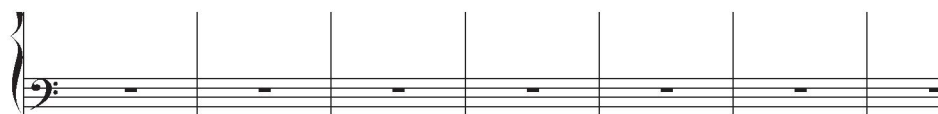
Exemple



Dissonances superflues

Les dissonances superflues comme l'octave superflue, la quinte superflue et la quarte superflue se font sans être liées ou liées si l'on veut sur tous les temps et se sauvent en montant d'un degré.

L'octave superflue se pratique comme l'exemple suivant l'enseigne.

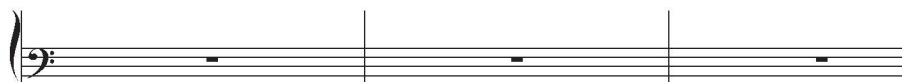




L'octave superflue se pratique seulement des manières marquées A et B et s'accompagne de la sixte plus que majeure comme dans l'exemple C.

La quinte superflue se lie ou ne se lie point, se fait sur toutes sortes de temps et se sauve en montant d'un degré ou en demeurant sur la même place.

Exemple



La quarte superflue ou triton se fait liée ou sans être liée sur toutes sortes de temps et se sauve en montant un degré plus haut.

Exemple



- A. Liée et sauvée un demi-ton plus haut en octave, sixte ou tierce.
- B. Sans être liée et sauvée un ton plus haut.
- C. Quand elle est suivie d'une quarte.
- D. Bon trait italien. Il suppose la tierce majeure.

Vous remarquerez dans l'exemple ci-dessus que la 2^e n'est liée que mentalement sur le *sol* et la basse de devant, dont elle pourrait faire l'unisson ou l'octave et c'est ce qu'on appelle lié par supposition.

Pratique de la quarte

La quarte se considère quelquefois comme consonance et quelquefois comme dissonance.

La quarte quoique consonance parfaite se pratique néanmoins comme dissonance; elle est bien plus aigre que la quinte quoiqu'elle soit une quinte renversée.

Quand la quarte est considérée comme dissonance, elle se lie par elle-même sur un temps faible, se fait sur un temps fort et se sauve sur un temps faible en descendant d'un degré.

Exemple de la quarte comme dissonance



Quand on considère la quarte comme accord parfait, elle se fait sans être liée sur toute sorte de temps, s'accompagne de la sixte et se sauve en sixte un degré plus haut.

Exemple



- A. Quarte sauvée en sixte et faite sur le temps fort.
- B. Accompagnée de la sixte faite et sauvée sur le temps fort.
- C. Quarte faite sur le temps faible et sauvée en sixte comme il faut.

Vous remarquerez en passant que la quarte considérée comme consonance parfaite se fait toujours en cheminant de degré conjoint.

Deux quartes de suite de semblable espèce ou de différente espèce sont permises contre la basse et non pas davantage.

Exemple



Dissonances diminuées

Les dissonances diminuées comme l'octave, la quinte et la quarte fausse se font liées ou non liées, sur toutes sortes de temps, et se sauvent en descendant un demi-ton plus bas.

Exemple



- A. Octave fausse sur un temps faible non liée.
- B. Octave fausse sur un temps fort sans être liée.
- C. Liée par la basse.

Quinte fausse ou diminuée



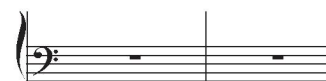
- D. Quinte fausse non liée faite sur un temps fort et sauvée comme il faut.
- E. Faite sur un temps faible et bien sauvée.
- F. Liée et bien sauvée.

Remarquez que toutes les dissonances diminuées se font toujours en cheminant par degrés conjoints.

Quarte fausse ou diminuée



Voilà ce qu'elle représente.



On ne la fait que de cette manière.

Pratique de la seconde

Différence de la 9^e et de la 2^e: la différence de la 2^e et de la 9^e est que la 9^e se lie et se sauve par elle-même en descendant d'un degré, mais la seconde est seulement liée et sauvée sur la basse qui descend d'un degré.

La 2^e se lie toujours par la basse sur un temps faible, se fait sur un temps fort et se sauve en demeurant à la même place et faisant baisser la basse d'un degré sur un temps faible.

Exemple



De la tenue

La 9^e et la 7^e, se font sur une tenue de basse sur les temps et notes faibles en cheminant par degrés conjoints, et se sauvent en descendant d'un degré en leurs plus proches consonances.

Toutes les dissonances superflues ne se font point sur les tenues de basses

Les dissonances diminuées se peuvent faire sur une tenue de basse et se sauvent en descendant d'un demi-ton par la plus proche consonance.

La quarte sur une tenue de basse se fait sur toutes sortes de temps en cheminant par degrés conjoints et se sauve en descendant d'un degré en leurs plus proches consonances.

La seconde sur une tenue de basse se fait sur les temps ou sur les notes faibles et se sauve en montant ou descendant d'un degré sur les plus proches [consonances].

La basse sur une tenue du dessus ou de quelque autre partie supérieure fait toutes les dissonances hormis les superflues et les diminuées, sur les temps ou sur les notes faibles, et les sauve en montant ou descendant d'un degré sur les plus proches consonances.

Récapitulation

La 9^e, la 7^e et la 4^e se lient elles-mêmes sur un temps faible, se font sur un temps fort et se sauvent en baissant d'un degré.

Les dissonances superflues se font liées ou non liées, sur toutes sortes de temps et se sauvent en montant d'un degré.

Les dissonances diminuées se font liées ou non liées sur toutes sortes de temps et se sauvent en descendant d'un degré.

Fin des Règles

Routines

Quand le dessus descend de tierce mineure, faites que la basse vienne faire tierce majeure sur la 2^e note du dessus, et quand le dessus descend de tierce majeure, faites que la basse vienne faire tierce mineure contre la 2^e note du dessus.

Exemple



A. Le dessus descend de tierce mineure, la basse y fait tierce majeure.

B. Le dessus descend de tierce majeure, la basse y vient faire tierce mineure.

Quand le dessus est lié et descend après d'un degré, il faut toujours que la basse vienne faire contre la note liée 9^e, 7^e ou quarte. Quand la basse est liée et descend après d'un degré, il faut toujours que le dessus vienne faire contre les notes liées, quarte, seconde ou triton.

Du mode

Le mode est l'étendue d'une octave depuis l'*ut* grave par exemple jusqu'à l'*ut* aigu.

Il y a autant de modes que de notes dans la gamme.

Tous les modes se peuvent rapporter au mode d'*Ut* au mode de *Ré*.

Le mode d'*Ut* a la tierce majeure.

Le mode de *Ré* a la tierce mineure.

Tous les modes qui ont la tierce majeure ressemblant au mode de l'*Ut*.

Tous les modes qui ont la tierce mineure ressemblent au mode de *Ré*.

Les modes ont trois cordes essentielles, savoir la finale qui est la note du mode, la tierce au-dessus de la finale que l'on appelle la médiate, et la quinte au-dessus de la finale qu'on appelle la dominante.

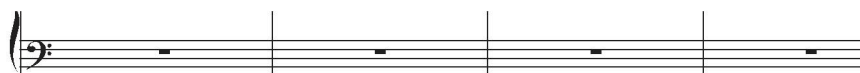
Les modes qui ont la tierce majeure n'ont que deux cordes essentielles, savoir la finale et la dominante.

Les modes qui ont la tierce mineure ont trois cordes essentielles, savoir la finale, la médiate et la dominante.

Le demi-ton favori sert à monter agréablement à la corde du mode et le ton favori sert à y descendre agréablement.

Les dominantes des modes qui ont la tierce mineure ont un demi-ton favori au-dessus d'eux qui sert à y descendre agréablement.

Quand la basse fait ce que le dessus a fait, c'est-à-dire les mêmes notes que le dessus a fait, faites au-dessus ce que vous avez fait à la basse.



L'exemple ci-dessus s'appelle conversion.

La sixte est une tierce retournée.

La tierce est une sixte renversée.

Voilà ce qui fait trouver les fugues et les deux, trois et quatre desseins qui s'accordent en même temps, et qui font toute la beauté de la musique.

La pratique fait l'ouvrier.

Fabricando fabri fimus.

AUGMENTAITONS TIRÉES DE L'ORIGINAL DE MR. LE DUC DE CHARTRES

Sixtes et tierces, très grandies, majeures, mineures et très petites.

Définition de la musique

La musique est un mélange harmonieux des sons aigus, moyens et graves.

La tierce ou contre la basse, ou entre les parties, en fait toute l'harmonie.

La seule diversité en fait toute la perfection, comme l'uniformité en fait tout le fade et le désagrément. Les changements de mouvement et de mode faits bien à propos, contribuent merveilleusement à cette diversité que la musique demande.

Les dissonances bien préparées et bien sauvées, mêlées aux consonances parfaites et imparfaites n'y apportent pas moins de diversité.

Une musique qui ne serait composée que de consonances serait fade; et trop pleine de dissonances serait dure, parce que ces deux extrémités pèchent contre la diversité; évitez aussi soigneusement la fausse relation que le manque de tierce entre les parties ou contre la basse.

Pourquoi les transpositions de modes

La première et moindre raison, c'est pour rendre la même pièce de musique chantable par toute sorte de voix.

La seconde et principale raison, c'est pour l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre.

Énergie des modes

C3 majeure: Gai et guerrier

C3 mineure: Obscur et triste

D3 mineure: Grave et dévot

D3 majeure: Joyeux et très guerrier

E3 mineure: Efféminé, amoureux et plaintif

E3 majeure: Querelleux et criard

Eb3 majeure: Cruel et dur

Eb3 mineure: Horrible, affreux

F3 majeure: Furieux et emporé

F3 mineure: Obscur et plaintif

G3 majeure: Doucement joyeux

G3 mineure: Sérieux et magnifique

A3 mineure: Tendre et plaintif

A3 majeure: Joyeux et champêtre

Bb3 majeure: Magnifique et joyeux

Bb3 mineure: Obscur et terrible

B3 mineure: Solitaire et mélancolique

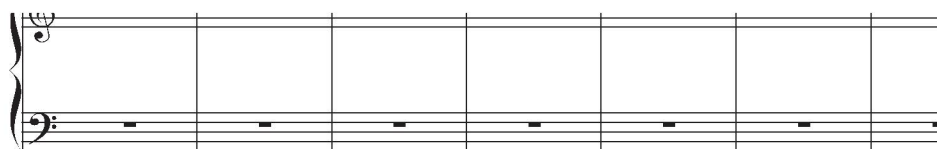
B3 majeure: Dur et plaintif

Des cadences

Cadence en musique a deux significations. La première est l'observation juste et ponctuelle de la mesure, et la seconde est une chute ou un repos qui se fait de temps en temps. Les cadences où la basse monte de quarte ou descend de quinte sont les points de la musique et l'on ne les doit employer qu'aux sens finis. C'est pourquoi toutes les pièces de musique finissent par cette espèce de cadence; on l'appelle cadence finale quand elle tombe sur la note du mode.

La cadence de 7^e sauvée en sixte se fait quand la basse descend d'un degré. Celle-ci s'emploie aux sens finis qui néanmoins demandent quelque chose après eux. Cette cadence s'emploie au milieu d'une chanson et fait dans la musique ce que les : ou ; ou ? font dans le discours.

La cadence indéterminée c'est quand la basse monte de quinte ou d'un degré, ou descend de quarte sur une des cordes du mode; elle ne s'emploie que pour séparer tant soit peu le sens, comme les virgules dans le discours séparent les moindres membres de la période.



Des cordes essentielles des modes

Les modes de b mol ont trois cordes essentielles, sur lesquelles on doit faire les cadences savoir, la finale, sa tierce et sa quinte en montant.

Les modes de béquarre n'ont que deux cordes essentielles sur lesquelles on doit faire les cadences savoir, sa finale et sa quinte.

Mode de b mol

La dominante

Fá médiane

Ré finale

Toute autre cadence qui y entrerait s'appellerait hors du mode.

Mode de béquarre

Sol dominante

Ut finale

Toute autre cadence qui y entrerait serait hors du mode.

Des tons et demi-tons favoris des modes ou des cadences qu'on a dessein de faire

Toutes les cadences de quinte en descendant ou de quarte montant ont un ton favori au-dessus et un demi-ton favori au-dessous de leur finale.

Exemple

Cadence de l' *Ut*

Ré ton favori

Ut finale

Si demi-ton favori

Cadence du *Ré*

Mi ton favori

Ré finale

Ut dièse demi-ton favori

La dominante des modes de bémol outre ce ton et demi-ton favori a encore un demi-ton favori dessus elle pour y tomber plus agréablement.

Dominante du mode b mol

Mode du *Ré*

Za demi-ton favori

La dominante

On dit ordinairement qu'il faut toujours monter après un dièse et descendre après un b mol de demi-ton, mais la règle est trop générale, et ce n'est qu'après le dièse ou demi-ton favori au-dessous d'une cadence qu'on veut faire, qu'il faut toujours monter de demi-ton. Et ce n'est qu'après le b mol ou le demi-ton favori au-dessus de la dominante d'un mode de b mol où l'on veut tomber qu'il faut toujours descendre de demi-ton.

Ces tons et demi-tons favoris ont tant de privilège et portent si naturellement aux cadences qu'on veut faire, que la fausse relation qu'ils pourraient produire non seulement ne doit pas être évitée, mais qu'il faut affecter le plus que l'on peut de la pratiquer.

De la fausse relation

La fausse relation est l'intervalle du triton formé par une note dans une partie supérieure contre une note des parties inférieures ou de la basse même qui vient immédiatement après pour s'y reposer.

Exemple



Pour éviter ces fausses relations il faudrait mettre un b mol au *si* ou un diezis au *fa* pour faire relation de bonne quarte.

Fausses relations excellentes à pratiquer et mauvaises à éviter:



Recapitulation

Grande diversité dans la musique. Tierce entre les parties ou contre la basse, dissonances adroitement mêlées aux consonances parfaites et imparfaites, point de fausses relations, si les tons et demi-tons favoris des cadences qu'on veut faire ne les causent. Expression naïve du sujet, bon choix des mouvements et des modes convenables à la passion qu'on veut représenter; la musique ne peut manquer d'être aussi belle que bonne.

La 9^e et la 7^e sur une tenue de la basse se font sur une note faible et se sauvent un degré plus bas en leur consonance la plus proche.

Exemple



Des beautés de la musique

La modulation régulière, c'est-à-dire les accords si bien enchaînés ensemble qu'ils sortent nécessairement les uns des autres en font toute la douceur.

Les intervalles défendus évités contribuent entrêmemment à cette belle modulation.

Dénombrement des intervalles défendus qu'il faut éviter:



Néanmoins l'expression du sujet oblige quelquefois à se servir de ces faux intervalles; alors ce sont des coups de maître.

L'imitation à la quarte ou à la quinte tant en montant qu'en descendant n'en fait pas une des moindres beautés.

L'imitation doit être courte et légère.

La fugue est l'imitation du chant à la quarte ou à la quinte tant en montant qu'en descendant.

La fugue doit être plus longue et plus grave que l'imitation.

Les Italiens ne font jamais une fugue seule mais deux, trois et quatre en même temps, ce qui rend leur musique admirable.

Le fuge qui se fait mieux sentir en entrant et qui est la plus pressée est la plus belle.

C'est pourquoi il ne faut jamais faire reposer une partie pour faire la fugue de ce qu'elle a chanté.

La pratique en apprend plus que toutes les règles.

ABREGÉ DES RÈGLES DE L'ACCOMPAGNEMENT DE MONSIEUR CHARPENTIER

Évitez la fausse relation défendue.

Evitez les deux quintes de suite.

Évitez sur l'orgue de faire d'une main ce que vous faites de l'autre.

Mettez la tierce entre les parties si vous ne la faites contre la basse.

Sur toutes les dominantes des modes, faites tierce majeure s'il n'est marqué autrement et vous accompagnerez juste.

Point d'ambition de faire paraître la vitesse des mains.

Écoutez la voix qui chante, la relever si elle baisse, la rabaisser si elle monte en lui rebattant deux ou trois fois son ton, c'est accompagner de bon goût et avec discrétion.

Ceux qui font tant de fracas, qui lèvent les mains pour assommer leur clavier sont incapables de bien accompagner.

Ce qui se dit pour un instrument se peut et se doit entendre de tous les autres.

Quand la voix se repose, le brillant de la main peut paraître sans choquer le bon sens.